DENKMÄLER GRIECHISCHER UND RÖMISCHER SCULPTUR

TEXTE UND REGISTER ZU DEN TAFELN 501—550

DRUCK VON ALPHONS BRUCKMANN, MÜNCHEN.

BRUNN-BRUCKMANN'S

DENKMÄLER

GRIECHISCHER UND RÖMISCHER SCULPTUR

FORTGEFÜHRT UND MIT ERLÄUTERNDEN TEXTEN VERSEHEN

VON

PAUL ARNDT

TEXTE UND REGISTER ZU DEN TAFELN 501—550

MÜNCHEN 1902
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

Shelve in f. a.

NB
85
B83
F

Texte und Register 501-550

I. TAFELREGISTER.

Lieferung	Nummer der Tafel	Gegenstand	Ort
101	501	Kopf der Athene (Akrolith?)	Rom, Vatican, Galleria geografica
	502	*links:* Statue der Athene	Madrid, Prado
		rechts: Statue der Athene	Rom, Thermenmuseum
	503	*oben:* Relief vom Westfries des Parthenon	Athen, noch am Parthenon befindlich
		unten: desgl.	ebenda
	504	Jünglingskopf, um 400	Berlin, kgl. Museen
	505	Statue eines Hermaphroditen	Rom, Thermenmuseum
102	506	Archaischer Bronzekopf eines Jünglings	Neapel, Museo nazionale
	507	Statue der Hera (?), aus Ephesos	Wien, Kunstakademie
	508	Weiblicher Kopf	Schloss Wörlitz bei Dessau
	509	Bärtiger Götterkopf	München, Sammlung F. A. von Kaulbach
	510	Statue des Endymion	Stockholm, Nationalmuseum
103	511	Statue der Athena Parthenos	Madrid, Prado
	512	Statue der Athena Parthenos (sog. Minerve au collier)	Paris, Louvre
	513	Attisches Grabrelief: Jüngling mit Vogel und Katze	Athen, Nationalmuseum
	514	Bronzestatue eines Knaben	Madrid, Prado
	515	Kopf eines sterbenden Persers	Rom, Thermenmuseum
104	516	*links:* Archaisches Relief, aus Paros	Leipzig, Sammlung Max Klinger
		rechts: Archaisches Relief: sitzende Frau	Rom, Villa Albani
	517	Bärtiger Kopf des 5. Jahrhunderts	London, British Museum
	518	Attisches Grabrelief des Prokleides	Athen, Nationalmuseum
	519	Statue eines Jünglings, aus Eretria	ebenda
	520	Sog. Knöchelspielerin	Rom, Palazzo Colonna
105	521	Statue einer Wettläuferin	Rom, Vatican
	522	*oben:* Relief vom Westfries des Parthenon	Athen, noch am Parthenon befindlich
		unten: desgl.	ebenda
	523 524	Statue eines Apoxyomenos	Florenz, Uffizien
	525	*oben:* Weiblicher Kopf (sog. Hygieia)	Athen, Nationalmuseum
		unten: desgl.	ebenda
106	526	*links:* Archaische Statue der Nike	Athen, Akropolismuseum
		rechts oben: Fragment einer archaischen Nikestatue	ebenda

Lieferung	Nummer der Tafel	Gegenstand	Ort
106	526	*rechts unten:* Archaische Bronzestatuette der Nike	London, British Museum
	527	Kopf eines Athleten, sog. Juba	Rom, Capitol
	528	*links:* Griechisches Grabrelief, sitzende und stehende Frau	Rom, Palazzo Barberini
		rechts: Grabrelief der Demetria und Pamphile	Athen, Dipylon
	529	Statue des Hypnos	Madrid, Prado
	530	Zwei Reliefs aus der Zeit des Marc Aurel	Rom, am Constantinsbogen
107	531	Drei nordgriechische Reliefs	Athen, Nationalmuseum
	532	Weibliche Herme, 5. Jahrhundert	Rom, Villa Albani
	533	Drei attische Urkundenreliefs	Athen, Nationalmuseum
	534	Sclavinnen, attische Grabstatuen	Berlin, k. Museen, und München, k. Residenz
	535	Kopf eines Kentauren (?)	Rom, Conservatorenpalast
108	536	Weibliche Statue, 5. Jahrhundert	Eleusis, Museum
	537	Weibliche Statue, aus Venedig, 5. Jahrh.	Berlin, kgl. Museen
	538 539	Weibliche Statue, 5. Jahrhundert	Rom, Villa Doria Pamfili
	540	Bronzestatue eines Mädchens	Rom, Palazzo Grazioli
109	541	Archaischer Jünglingskopf	Rom, Vatican, Galleria geografica
	542	Athletenkopf aus Perinthos	Dresden, Albertinum
	543	Kopf des Diomedes	England, Privatbesitz
	544	Kopf eines Athleten	Liverpool, Sammlung Dr. Ph. Nelson
	545	Herme des Herakles (?)	Neapel, Museo nazionale
110	546	*links:* Archaischer Torso eines gepanzerten Mannes	Athen, Akropolismuseum
		rechts: Männlicher Torso, Rest einer archaischen Gruppe	ebenda
	547	Kopf der Hera, 5. Jahrhundert	Florenz, Uffizien
	548	*oben:* Votivrelief an Hermes und die Nymphen	Berlin, kgl. Museen
		unten: Votivrelief an die eleusinischen Gottheiten	Eleusis, Museum
	549	Sirenen, attische Grabstatuen	Athen, Nationalmuseum
	550	Statue des Poseidon, aus Melos	ebenda

II. ORTSREGISTER.

	Tafel
DEUTSCHLAND.	
BERLIN.	
KGL. MUSEEN	
Weibliche Statue aus der Zeit der Parthenongiebel, aus Venedig .	537
Votivrelief an Hermes und die Nymphen	548
Lockiger Jünglingskopf des 5. Jahrhunderts	504
Sclavinnen, attische Grabstatuen .	534 rechts und links
DRESDEN.	
ALBERTINUM	
Athletenkopf des 5. Jahrhunderts, aus Perinthos	542
LEIPZIG.	
SAMMLUNG MAX KLINGER	
Archaisches Relief, aus Paros . .	516 links
MÜNCHEN.	
KGL. RESIDENZ	
Sclavin, attische Grabstatue . . .	534 Mitte
SAMMLUNG F. A. v. KAULBACH	
Bärtiger Götterkopf	509
WÖRLITZ BEI DESSAU.	
Weiblicher Kopf aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts	508
ENGLAND.	
LIVERPOOL.	
SAMMLUNG Dr. PH. NELSON	
Jünglingskopf des 5. Jahrhunderts	544
PRIVATBESITZ.	
Kopf des Diomedes	543

	Tafel
LONDON.	
BRITISH MUSEUM	
Archaische Bronzestatuette der Nike	526 rechts unten
Bärtiger Götterkopf aus der Zeit des Phidias	517
FRANKREICH.	
PARIS.	
LOUVRE	
Statue der Athena Parthenos (sog. Minerve au collier)	512
GRIECHENLAND.	
ATHEN.	
AKROPOLISMUSEUM	
Archaische Statue der Nike . . .	526 links
Fragment einer archaischen Nikestatue	526 rechts oben
Archaischer Torso eines gepanzerten Mannes	546 links
Männlicher Torso, Rest einer archaischen Gruppe	546 rechts
NATIONALMUSEUM	
Drei nordgriechische Reliefs . .	531
Grabrelief des 5. Jahrhunderts: Jüngling mit Vogel und Katze .	513
Zwei weibliche Köpfe des 4. Jahrhunderts (sog. Hygieia)	525
Sirenen, attische Grabstatuen . .	549
Grabrelief des 4. Jahrhunderts, des Prokleides	518
Drei Urkundenreliefs	533
Statue eines Jünglings, aus Eretria	519
Statue des Poseidon, aus Melos .	550

	Tafel
DIPYLON	
Grabrelief der Demetria und Pamphile	528 rechts
AM PARTHENON	
Reliefs vom Westfries des Parthenon	503
desgl.	522
ELEUSIS.	
MUSEUM	
Weibliche Gewandfigur des 5. Jahrhunderts	536
Votivrelief an die eleusinischen Gottheiten (4. Jahrhundert)	548 unten
ITALIEN.	
FLORENZ.	
UFFIZIEN	
Kopf der Hera (5. Jahrhundert)	547
Statue eines Apoxyomenos	523/4
ROM.	
VATICAN, Galleria geografica	
Kopf der Athene (Akrolith?)	501
Archaischer Jünglingskopf, Copie des Kopfes der sog. Diskobolenherme Ludovisi	541
Galleria de' candelabri:	
Statue einer Wettläuferin	521
CAPITOL	
Athletenkopf des 5. Jahrhunderts, mit Riemengeflecht (sog. Juba)	527
CONSERVATORENPALAST	
Kopf eines Kentauren (?), sog. Chiron	535
THERMENMUSEUM	
Statue der Athena, strenger Stil	502 rechts
Statue eines liegenden Hermaphroditen	505
Kopf eines sterbenden Persers	515
VILLA ALBANI	
Archaisches Relief: sitzende Frau	516 rechts
Weibliche Herme (Stil des Phidias)	532
VILLA DORIA-PAMFILI	
Weibliche Gewandstatue vom Ende des 5. Jahrhunderts	538/9
PALAZZO BARBERINI	
Griechisches Grabrelief	528 links
PALAZZO COLONNA	
Sog. Knöchelspielerin	520
PALAZZO GRAZIOLI	
Bronzestatue eines Mädchens	540
AM CONSTANTINSBOGEN	
Zwei Reliefs aus der Zeit des Marc Aurel	530
NEAPEL.	
MUSEO NAZIONALE	
Archaischer Bronzekopf eines Jünglings	506
Herme des Herakles (?), polyklet. Stils	545
ÖSTERREICH.	
WIEN.	
KUNSTAKADEMIE	
Statue der Hera (?), aus Ephesos	507
SCHWEDEN.	
STOCKHOLM.	
NATIONALMUSEUM	
Statue des schlafenden Endymion	510
SPANIEN.	
MADRID.	
MUSEO DEL PRADO	
Statue der Athena, strenger Stil	502 links
Statuette der Athena Parthenos	511
Statue des Hypnos	529
Bronzestatue eines Knaben, hellenistischer Zeit	514

III. KUNSTGESCHICHTLICHES REGISTER.

A. DIE ARCHAISCHE KUNST.

ATTIKA.

526. Links: Statue der Nike. Athen, Akropolismuseum.
Rechts oben: Fragment einer Nikestatue. Athen, Akropolismuseum.
Zum Vergleiche:
Rechts unten: Bronzestatuette der Nike. London, British Museum.

546. Links: Torso eines gepanzerten Mannes. Athen, Akropolismuseum.
Rechts: Männlicher Torso, Rest einer Gruppe. Athen, Akropolismuseum.

NORDGRIECHENLAND.

531. Mitte: Oberteil der Grabstele eines Jünglings, aus Abdera. Athen, Nationalmuseum.
Links: Grabstele eines Jünglings, aus Larissa. Athen, Nationalmuseum.
Rechts: Unterteil der Grabstele einer Frau, aus Larissa. Athen, Nationalmuseum.

PAROS.

516. Links: Relief eines sitzenden Mannes. Leipzig, Sammlung Max Klinger.

UNBEKANNTER HERKUNFT.

516. Rechts: Relief einer sitzenden Frau. Rom, Villa Albani.
506. Bronzekopf eines Jünglings. Neapel, Museo nazionale.
501. Kopf der Athene (Akrolith?). Rom, Vatican, Galleria geografica.

B. DIE EPOCHE DES MYRON, PHIDIAS, POLYKLET.

AUS DER ÜBERGANGSZEIT VOM ARCHAISCHEN ZUM FREIEN STILE.

502. Links: Statue der Athene. Madrid, Prado.
Rechts: Statue der Athene. Rom, Thermenmuseum.

541. Jünglingskopf, Replik der ludovisischen Diskobolenherme. Rom, Vatican.

ZEITGENOSSEN DES PHIDIAS.

521. Statue einer Wettläuferin. Rom, Vatican.
527. Kopf eines Athleten, mit Riemengeflecht, sog. Juba. Rom, Capitol.
542. Athletenkopf aus Perinthos. Dresden, Albertinum.

---

543. Kopf des Diomedes. England, Privatbesitz.
544. Athletenkopf. Liverpool, Sammlung Dr. Philip Nelson.
547. Kopf der Hera. Florenz, Uffizien.

PHIDIAS UND SEINE SCHULE.

511. Statuette der Parthenos. Madrid, Prado.
512. Statue der Parthenos (sog. Minerve au collier). Paris, Louvre.

503. 522. Reliefs vom Westfriese des Parthenon. Athen, Parthenon.

517. Bärtiger Kopf. London, British Museum.
532. Weibliche Herme. Rom, Villa Albani.

537. Weibliche Statue, Berlin, kgl. Museen.
538 und 539. Weibliche Statue. Rom, Villa Doria-Pamfili.
536. Weibliche Statue. Eleusis, Museum.
507. Statue der Hera (?), aus Ephesos. Wien, Kunstakademie.

POLYKLET.

545. Herme des Herakles (?). Neapel, Museo nazionale.

AUS DER WENDE VOM 5. ZUM 4. JAHRHUNDERT.

504. Lockiger Jünglingskopf. Berlin, kgl. Museen.
523 und 524. Statue des Apoxyomenos. Florenz, Uffizien.

RELIEFS DES 5. JAHRHUNDERTS.

528. Links: Grabrelief, sitzende und stehende Frau. Rom, Palazzo Barberini.
513. Attisches Grabrelief: Jüngling mit Vogel und Katze. Athen, Nationalmuseum.
548. Oben: Votivrelief an Hermes und die Nymphen. Berlin, kgl. Museen.

C. DIE EPOCHE DES SKOPAS, PRAXITELES, LYSIPP.

STATUEN.

529. Statue des Hypnos. Madrid, Prado.
534. Sclavinnen, attische Grabstatuen. Berlin, kgl. Museen, und München, kgl. Residenz.
549. Sirenen, attische Grabstatuen. Athen, Nationalmuseum.

EINZELKÖPFE.

509. Bärtiger Götterkopf. München, Sammlung F. A. v. Kaulbach.
508. Weiblicher Kopf. Schloss Wörlitz bei Dessau.
525. Zwei weibliche Köpfe („Hygieia“). Athen, Nationalmuseum.

RELIEFS.

518. Grabrelief des Prokleides. Athen, Nationalmuseum.
528. Rechts: Grabrelief der Demetria und Pamphile. Athen, Dipylon.
533. Links: Urkundenrelief aus dem Jahre 323/2 zu Ehren des Euphron aus Sikyon. Athen, Nationalmuseum.
Mitte: Urkundenrelief aus dem Jahre 375: Bündnis zwischen Athen und Kerkyra. Athen, Nationalmuseum.
Rechts: Urkundenrelief aus dem Jahre 362/1: Vertrag zwischen Athen und den Arkadern. Athen, Nationalmuseum.
548. Unten: Votivrelief an die eleusinischen Gottheiten. Eleusis, Museum.

D. DIE HELLENISTISCHE KUNST.

540. Bronzestatue eines Mädchens. Rom, Palazzo Grazioli.
520. Sog. Knöchelspielerin. Rom, Palazzo Colonna.

---

505. Statue eines Hermaphroditen. Rom, Thermenmuseum.
510. Statue des Endymion. Stockholm, Nationalmuseum.

---

514. Bronzestatue eines Knaben. Madrid, Prado.

---

519. Gewandstatue eines Jünglings, aus Eretria. Athen, Nationalmuseum.
550. Statue des Poseidon, aus Melos. Athen, Nationalmuseum.

---

515. Kopf eines sterbenden Persers. Rom, Thermenmuseum.
535. Kopf eines Kentauren (?). Rom, Conservatorenpalast.

E. DIE RÖMISCHE KUNST.

530. Zwei Reliefs aus der Zeit des Marc Aurel. Rom, am Constantinsbogen.
Links: Suovetaurilia.
Rechts: Allocutio.

---

501. Kopf der Athene (?).

Rom, Vatican, Galleria geografica.

Beschreibung der Stadt Rom II, 2, p. 282, Nr. 47.

Weder Arndt noch ich haben das (in früheren Jahren unzugängliche) Original bisher gesehen; die folgenden Angaben über den thatsächlichen Bestand verdanken wir der Freundlichkeit von W. Amelung und A. Furtwängler. Hoch 0,43 m. Grobkörniger gelblicher (nach Furtwängler parischer) Marmor. Ergänzt: einige Flicken am Kinn, an den Lippen, den Oberlidern, der Nasenwurzel, dem r. Ohrläppchen. Bestossen sind die Ränder des Bruststückes unten und beide Ohren. Die Augäpfel bestehen aus grauem Steine (nach Furtwängler Chalcedon). Iris und Pupille sind aus anderem Material, wohl Glasfluss, in die hierzu rauh hergerichteten Vertiefungen eingesetzt gewesen. Am rechten Auge befindet sich im Innern dieser Vertiefung ein Stift aus Blei; er kann nur zur Befestigung des Augapfels nach hinten, nicht etwa zum Festhalten der dünnen Lage von Glasfluss dienen. Dass dieser Stift auch nicht, wie man vermuten könnte, sich durch die Iris nach vorn fortsetzte und etwa die Pupille markierte, geht unzweifelhaft daraus hervor, dass im linken Auge ein analoges, jetzt mit einer für Kohle gehaltenen Masse gefülltes Loch vorhanden ist, das aber nicht in der Mitte, sondern seitlich oben sitzt, also mit der Pupille nichts zu thun haben kann.

Die Wimpern bestehen aus dünnen Bronzestreifen rings um die Augäpfel; von den feinen stiftförmigen Fortsätzen, die die Härchen darstellten, sind nur am linken Unterlide einige erhalten.

Über der Stirn befinden sich zwei tiefe runde Löcher, ein drittes über der linken Schläfe. Die Richtungen dieser Löcher laufen nach innen zusammen. Während der Oberkopf seine natürlichen Abmessungen hat, ist der rauh gelassene Hinterkopf viel zu klein ausgefallen und geht in einer graden steifen Linie in den Nacken über. Aus allem Diesen geht hervor, dass wir hier nur einen Kern vor uns haben, der zur Befestigung einer für sich gearbeiteten Bedeckung hergerichtet ist. Dass diese bloss aus dem Haare bestanden habe, ist ziemlich unwahrscheinlich; denn ein Perrückenwechseln wie bei römischen Kaiserinnen ist in dieser Zeit noch unnötig. Und liesse sich sonst ein technischer oder künstlerischer Grund erdenken, das Haar ganz für sich zu arbeiten? Näher liegt ein solches Verfahren, wenn es sich um einen Helm handelt. Wir hätten dann, da der Kopf durch den Ohrschmuck als weiblich gesichert ist, aller Wahrscheinlichkeit nach eine Athena vor uns.

War der Helm aus Marmor? Der Künstler hätte dann sehr mühevoll aus dem leicht brechenden Material eine halbrunde dünne Schale herstellen müssen, die mit ihren Rändern genau an Stirn und Hals angeschlossen hätte; er hätte ausserdem noch vorn und hinten die Locken des hervorquellenden Haares, also ebenfalls ganz dünne Teile, an diese Schale anarbeiten müssen, da sich auf dem Kopfe keine besonderen Befestigungslöcher dafür finden. Das widerspricht aber allen Gewohnheiten der Marmortechnik; denn das Anstücken soll ja die Arbeit erleichtern, nicht auf so complicierte Weise unnütz erschweren. Wenn Stein auf Stein gelegt wird, so müssen vor Allem Anschlussflächen hergestellt werden, die keine zu schwierigen Curven beschreiben und einen festen Fugenschluss ermöglichen. Gute Beispiele dafür bieten die Athena vom Denkmal des Eubulides (Brunn-Bruckmann, Tafel 48) und die beiden Köpfe der Münchner Glyptothek: Brunn[5] Nr. 124 und 129. Einfacher ist das Verfahren, wenn man wenigstens noch die Helmkappe und einen Teil der Haare aus dem Stein selbst gewinnen kann und nur die abstehenden Teile anstückt, wie es bei den Athenaköpfen der aeginetischen Giebel der Fall ist. Aus Marmor ist die Bedeckung unseres Kopfes also sicher nicht gewesen.

Ein Helm aus Bronze liesse sich ohne Zweifel leicht darauf setzen, am besten einer der attischen Form, da bei einem korinthischen, wenn er, wie er doch müsste, auf den Oberkopf zurückgeschoben wäre, durch die Augenlöcher des Helmes das Fehlen der Haare sichtbar bliebe. Wenn man den vorderen Rand des attischen Helmes nicht wagerecht, wie bei der Parthenos, sondern etwas schräg nach oben gehen lässt, wie bei den Athenaköpfen der älteren attischen Münzen, so kommt der Helmrand gerade in die Linie der drei Stiftlöcher zu liegen.

Bei dieser Überlegung würde man sich beruhigen können, wenn sich nicht jetzt die Frage

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

aufdrängte, wie denn nun die Haare hergestellt waren, die vorn zum Mindesten an den Schläfen, oder nach archaischer Art über die ganze Länge der Stirn hin, sichtbar gewesen sein müssen, und hinten sicher zum Vorschein kamen. Sie müssten aus Bronze gewesen sein und überall mit dem Helm zusammengehangen haben. Das wäre aber wieder eine ganz unnütze Erschwerung der Arbeit, da sie doch unendlich leichter für sich auf den Marmor aufgestiftet werden konnten, wobei der Helmrand die Befestigungsstellen verdeckt hätte. Ferner ist die Form der vorhandenen Stiftlöcher, ihre Tiefe und Grösse für einen Bronzehelm, der kein grosses Gewicht hat, auffallend. Endlich finden wir bei einem Kopfe, der sicher einen Bronzehelm trug, der Athena in Brescia (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen antiker Sculpturen I, Nr. 192, 193. Furtwängler, Meisterwerke S. 125, Fig. 23), eine völlig andere Herrichtung; der Hinterkopf hat hier seine vollen Abmessungen, das Nacken- und Schläfenhaar ist aus Marmor, und aus dem Stein selbst gewonnen ist sogar auch der Rand der Schutzkappe, der unter dem korinthischen Helm — nur einen solchen, keinen attischen mit langem Nackenschutz kann er getragen haben — an der Stirn oder an den Schläfen ein wenig hervorzutreten pflegt.

Ich glaube, dass sich eine Vermutung zu grösster Wahrscheinlichkeit bringen lässt, die zuerst Furtwängler Angesichts des Originals geäussert hatte: der Kopf hat zu einem Akrolith gehört, an welchem nur die sichtbaren Fleischteile aus Marmor waren, während alles Andere aus Holz bestand. Von solchem Ersatz für Goldelfenbeinbilder berichtet namentlich Pausanias mehrfach (vgl. die Zusammenstellungen bei Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste III, S. 211, Anm. 1. Quatremère-de-Quincy, Le Jupiter Olympien, S. 331—334; 338). Das Holz war nach den Angaben des Pausanias vergoldet, ἐπίχρυσον, was man, da sich das Gold an den von dem Periegeten aufgezählten Statuen offenbar bis zu seiner Zeit gut erhalten hatte, als einen soliden Überzug mit Goldblech, nicht als ein Anstreichen mit Goldfarbe, wird verstehen dürfen. Die technischen Absonderlichkeiten unseres Kopfes erklären sich nun vollkommen, wenn wir uns einen aus Holz gearbeiteten Helm darauf gesetzt denken. In der am Schlusse dieser Zeilen angebrachten Zeichnung des Herrn K. Reichhold ist eine Restaurierung versucht, bei der für die schräge Richtung des vorderen Helmrandes die attische Münze bei Gardner, Types of Greek coins Taf. III, Nr. 21, und für den Helm selbst derjenige der Athena des aeginetischen Westgiebels (vergl. die Seitenaufnahme bei Hirth-Bulle, Der Stil I, Tafel 36) zum Vorbild gedient haben. Man sieht, dass überall und namentlich am Hinterkopf und Nacken die für einen hölzernen Helm nötige Dicke vollkommen vorhanden ist, und dürfen umgekehrt schliessen, dass am Marmor der Hinterkopf absichtlich weggelassen und der Schädelumriss senkrecht zum Nacken heruntergeführt wurde, weil dann das Innere des Holzhelmes nur halbrund ausgehöhlt zu werden brauchte und infolge der grösseren Einfachheit des Umrisses leicht überall fest anliegend gemacht werden konnte. Dass man auf ein festes Anliegen hinarbeitete, zeigt die Glättung des Steins an Stirn und Nacken, während man nur an einem kleinen Teile des Hinterkopfes darauf verzichtete und den Stein rauh liess. Ein Abrutschen des Helmes war weder nach vorn noch nach den Seiten, wo er auf den Ohren auflag, zu befürchten; wohl aber fand ein Zug nach hinten statt, der noch verstärkt wurde, wenn, wie wir in der Zeichnung angenommen haben, ein langer Busch hinten hinabhing. Um diesem Zuge entgegenzuwirken, brachte man am vorderen Helmrand drei Haltestifte an, die, wie die convergierende Richtung der Löcher zeigt, nicht von vorn herein an dem Helm festsassen, sondern durch den Rand hindurch in den Marmorkern hineingesteckt wurden. Marmorzapfen von so geringem Durchmesser hätten nicht viel gehalten, für Bronzestifte erscheinen die Löcher unnötig gross und tief; für Holzpflöcke dagegen sind sie aufs Allerbeste geeignet. Auffällig ist, dass nur zwei Löcher symmetrisch stehen, während das dritte über der linken Schläfe sitzt. Vielleicht stand die Haarmasse des Busches nicht ganz senkrecht, sondern legte sich — als aus weichem Haar gedacht, wie es bei einzelnen Helmbüschen der aeginetischen Giebelstatuen der Fall ist — ein wenig nach der rechten Kopfseite um, wodurch auf der linken Kopfhälfte ein stärkerer, in der Diagonale nach hinten gehender Zug entstehen musste, dem durch den dritten Stift begegnet werden sollte. An den Rändern des hölzernen Helmes konnten nun die Haarwellen über der Stirn und die Strähne im Nacken auf das Bequemste angestiftet werden, sei es, dass sie aus einzelnen Locken von Golddraht oder aus getriebenen grösseren Stücken bestanden. So scheinen mir, obwohl wir von der Technik der Akrolithe bisher nichts wissen, alle Anzeichen aufs Beste dafür zu stimmen, dass wir es hier mit einem solchen zu thun haben.

Die Zurichtung des Bruststückes giebt eine weitere Bestätigung. Es läuft nicht dreieckig nach unten zu, wie es beim Einsetzen eines Halsstückes in Stein sonst regelmässig der Fall ist, sondern hat unten eine breite rauhe Fläche,

welche schräg ist, sodass der Kopf, um gerade zu stehen, ein Wenig nach vorn gekippt werden muss. Die horizontalen Ränder sind nicht glatt genug bearbeitet, um unmittelbar an Stein anzustossen, und an der linken Seite, wo nur unten Bruch, oben aber alte Bearbeitung ist, sieht man deutlich, wie die rauhe Zurichtung nicht mit einem geraden Rande aufhört, sondern am Halse hinauf allmählich verläuft. Das ganze unterhalb des Halses befindliche Stück, dessen Umrisse offenbar der Grösse des ursprünglichen Blockes entsprechen, ist ohne bestimmte Form; auch kann man sich wohl kaum eine Gewandanordnung denken, die gerade einen solchen Ausschnitt des Halses frei liesse. Endlich sind weder die Halsgrube, noch die Schlüsselbeine angedeutet, was doch bei einem im Übrigen so sorgfältig gearbeiteten Werke entwickelten archaischen Stils unbedingt zu erwarten wäre. Namentlich diese letztere Beobachtung scheint mir den Wahrscheinlichkeitsbeweis für ein Akrolith zu vollenden. Das Bruststück hatte nur als solide, möglichst breite Auflagerfläche zu dienen, und seine Formlosigkeit verschwand sofort, sobald es in einen Holzkern eingesetzt und das aus Goldblech getriebene Gewand oder, wie man wohl mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuten darf, die Aegis, bis an den Hals darüber gelegt wurde.

Heinrich Bulle.

Der Kopf ist, was auch Amelung und Furtwängler bestätigen, griechische Originalarbeit, nicht gerade von erster Qualität, aus dem zweiten Viertel des 5. Jahrh. Welcher Kunstschule er angehört, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Eine gewisse Verwandtschaft ist mit aeginetischen Sculpturen vorhanden, in der Betonung des Knochengerüstes und in der knappen Begrenzung der Formen. Auch einen korinthischen Münztypus der Athene (abg. im Münzkataloge des British Museum „Corinth etc." pl. II. 1—7, und in Roschers mythol. Lexikon s. v. Athene Sp. 697) kann man vergleichen. Furtwängler und Amelung erinnern mich beide an Kopftypen aus den selinuntischen Metopen und vermuten in dem Kopfe ein süditalisches oder sicilisches Werk. Die Beobachtung ist richtig (vgl. z. B. den Kopf der Hera auf der Metope mit dem ἱερὸς γάμος, Brunn-Bruckmann 290a), der daraus gezogene Schluss aber scheint mir nicht hinreichend sicher begründet, da die durch die Metopen dieses Stiles repräsentierte sicilische Kunst keine ursprüngliche, sondern von andern Kunstströmungen abhängig ist. Nach Furtwängler (Meisterwerke p. 76) ist sie von der attischen Schule des Kritios und Nesiotes beeinflusst worden; consequenter Weise müsste man eher der Richtung dieser Meister den Kopf zuschreiben. Doch mir scheint, dass wir über unsichere Vermutungen hier zur Zeit noch nicht hinauskommen.

Paul Arndt.

502 links. Statue der Athene.

Madrid, Museo del Prado.

Hübner 9. Museumsnummer (rot) 760. Arch. Anz. d. Jahrb. 1893, p. 5 (Bethe). Hoch ca. 1,85 m (nach meiner Messung. Nach Hübner 1,92 m.) Pentelischer Marmor. Herkunft unbekannt.

Die Statue ist aus drei antiken Teilen zusammengesetzt, von denen der erste den Oberkörper bis zur Scham umfasst, der zweite den Unterkörper bis zur Mitte der Waden, der dritte Füsse und Plinthe. In grosser Zahl waren geschickt gearbeitete Anstückungen vorhanden: am l. Oberschenkel und an der Aussenseite des l. Beines von oben bis unten, ebenso am r. Bein hinten von oben bis unten, an der Plinthe vorn r. (vom Beschauer); auch einzelne Faltenstückchen waren besonders angesetzt, ferner das Vorderteil der r. grossen Zehe, einzelne Schlangen der Aegis. Die Ansatzflächen für diese Anstückungen sind zumeist gerauht; die Stückungen selbst wurden zum Teil durch Metallstifte festgehalten, zum Teil können sie nur angekittet gewesen sein. Die Schnittfläche des Halses oben ist leicht gerauht; in ihrer Mitte steckt ein starker Metalldübel. Dieser war mit Blei vergossen, das durch zwei Gusskanäle eingeleitet wurde. Mir schien diese Zurichtung antik und nicht von einer etwaigen früheren Ergänzung der Statue herzurühren. In gleicher Weise, mit einem verbleiten Metalldübel, war die l. Hand angesetzt; die Schnittfläche ist innen leise gerauht, an den äusseren Rändern glatt. Der r. Arm war in doppelter Weise befestigt: einmal durch einen Marmordübel, für den ein ziemlich tiefes viereckiges Zapfenloch vorhanden ist, und dann durch einen Metallstift, der, aus jenem Zapfenloch jetzt weit hervorragend, ehemals in den Marmordübel eingriff. Ich habe vor dem Originale auch diese Befestigung (von der ich nicht weiss, ob Parallelen vorhanden sind) für antik gehalten. Wahrscheinlich wollte man dem weitausgestreckten r. Arme durch diese doppelte Verzapfung einen besseren Halt geben. Am l. Oberarm aussen bemerkt man eine runde, aussen rauhe, in der Mitte aber glatte Stelle, in welcher unten ein Metallstift steckt: für eine sich ringelnde Schlange der Aegis. Am l. Unterarm aussen befindet sich die Handhabe des grossen Schildes, der aus Marmor angestückt war (Stiftlöcher im l. Unterarm aussen). Am r. Unterschenkel aussen ein sehr flaches Loch von mir unklarer Bedeutung. Die Füsse tragen keine Sandalen. Der untere Teil der Figur scheint etwas mehr übergangen zu sein, als die anderen Partieen; doch sah ich keinen genügenden Grund, ihn deshalb als modern zu verdächtigen. Vor Allem zeigt auch er die zahlreichen blaugrünen Farbspuren, die sich, obgleich die Statue offenbar lange im Freien gestanden hat, in den Faltenkanälen erhalten haben und an deren Altertum mir kein Zweifel erlaubt schien. Die Plinthe folgt den Umrissen der Gestalt. Ein Loch auf ihrer Oberseite, zwischen den Füssen, weiss ich nicht zu deuten; mit der Lanze kann es kaum in Beziehungen stehen. Der Kopf ist, nach der Schwellung der Kopfnicker zu urteilen, ziemlich geradeaus gegangen. Auch die Lage des Nackenschopfes, der in der Mitte, ohne seitliche Wendung, herabgeht, beweist dies. Es sieht jetzt freilich auf der Abbildung so aus, als sei der Kopf stark nach der r. Schulter gewendet, da man an der l. Seite des Halses den Nackenschopf sieht: doch rührt dies nur daher, dass er auf der r. Seite gebrochen ist. Der Schopf ist breit, ziemlich frei behandelt: dicht vor dem unteren Ende ist er, wie gewöhnlich, durch ein Band zusammengenommen. Das unterste Stück war mit Metallstiften besonders angesetzt.

Die Göttin trägt über dem feinfälteligen, bis zum Boden reichenden Chiton den, wie es scheint, gegürteten dorischen Peplos mit darüber fallendem Überschlag. Die Aegis, ohne Medusenhaupt, wie bei der Athene des Thermenmuseums, ist hinten nicht geschuppt; sie reicht im Rücken tief hinab, bis zum Ansatz der Beine. Die Rückseite der Statue ist nur angelegt.

Athene war in dieser Statue offenbar im Typus der alten Palladien dargestellt: am halb erhobenen l. Arm den Schild, in der hoch erhobenen Rechten den geschwungenen Speer.*) Bezüglich der Vereinigung von ionischem Chiton mit dorischem Peplos verweise ich auf meine Bemerkungen zu Taf. 502 rechts: wir haben es vermutlich auch hier mit einem attischen Werke zu thun. In der Formenentwicklung steht

*) Man vgl. die auch sonst stilverwandte Bronze von der Akropolis: de Ridder, catalogue, II, p. 306, fig. 294, no. 788.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

dasselbe aber auf einer etwas jüngeren Stufe als die Athene des Thermenmuseums. Die Steilfalten des Peplos kleben nicht mehr an einander, wie die der römischen Statue, sondern sind durch tiefe Unterhöhlungen getrennt; die Faltengebung im Überschlag ist bewegter und weniger schematisch, und die Fältelung des feinen Chiton ist nur noch um ein ganz Geringes altertümlich-befangener als an den Werken der phidiasischen Epoche. Auch der Stand der Madrider Figur ist freier und ungezwungener, ihre Proportionierung richtiger. Wir können sonach ihre Entstehung ungefähr zwischen die Jahre 460 und 450 versetzen. Der Versuch, einen bestimmten Künstler für dieses hervorragende Werk zu nennen, scheitert, wie bei der Athene des Thermenmuseums, am Mangel des zugehörigen Kopfes. Derselbe müsste ungefähr $^2/_5$ über natürlicher Grösse sein. Von Atheneköpfen dieser Zeit und dieses Formates, deren zugehörige Statuen noch unbekannt sind, wüsste ich*) nur einen zu nennen, der hier in Betracht kommen könnte: den seltsamerweise bisher wenig berücksichtigten Colossalkopf des British Museum: Specimens of ancient sculpture I, pl. 22 = Vaux, Handbook (1851), p. 187, Nr. 16. Doch kenne ich diesen Kopf noch nicht im Originale, sondern nur aus obigen Publicationen und einer kleinen mangelhaften Photographie, so dass ich die Annahme, er könne zum Madrider Typus gehört haben, nur als blosse Vermutung aussprechen will. Immerhin hat dieselbe etwas Bestechendes: wie der Londoner Kopf ein directer Vorläufer der Athene Parthenos zu sein scheint, so hat auch die Madrider Statue gewisse Bezüge speciell zu Schöpfungen des phidiasischen Kreises,*) so in der Behandlung des feinfälteligen Chitons, in der parallelen Anlage der Steilfalten des Peplos. Indessen, wir betreten mit solchen Erwägungen einen unsicheren Boden, dem die festen Stützen noch fehlen. Und etwa — was ja nahe liegt — gar an ein frühes Werk des Phidias selbst zu denken, wird meines Erachtens durch den „conservativen" Charakter der Figur verboten. Ich glaube, in ihr eher die späte Schöpfung eines älteren Künstlers, als das frühe Werk eines neuen, bahnbrechenden Meisters erblicken zu müssen. Das ganze steife, palladionhafte Motiv ist von älteren Athenebildern herübergenommen; auch die Disposition des schweren Peplos hängt noch mit der älteren Weise zusammen. In der freien und zierlichen Fältelung des Chitons verrät sich hingegen die Kunstart der jüngeren Zeit. So arbeitet, glaube ich, kein ungestümer Neuerer, der in den wesentlichen Punkten, Motiv, Stellung, Gewandung, über das Alte hinauszugehen versucht und nur in Einzelnheiten, Nebensächlichkeiten an die Vorbilder der früheren Epoche erinnert. Ich könnte mir so etwa eine Athene des Hegias, des Lehrers des Phidias denken.**) Doch, wie gesagt, das Alles sind Eindrücke, Vermutungen, Combinationen, keine Thatsachen. —

Die Arbeit der Madrider Statue ist gut, aber sicher nicht original. Schon die Form der Plinthe beweist dies, die in archaischer Zeit unerhört wäre. In welcher Periode aber dieselbe üblich war, muss noch untersucht werden. Ob das Material des Originales der Statue Marmor oder Bronze war, muss ich unentschieden lassen.

Es ist unbedingt notwendig, dass dieses wertvolle Stück in Gips gegossen wird. Erst dann wird ein genaueres Studium desselben möglich sein. P. A.

*) ausser dem überlebensgrossen, ehemals ludovisischen Kopfe: Schreiber 316, der aber wohl doch zu klein sein dürfte. Der jetzige Aufbewahrungsort dieses offenbar höchst wichtigen Kopfes ist unbekannt. Schreiber bezeichnet ihn als stilistisches Pendant zu einem dem Kassler Apoll ganz nahe stehenden Jünglingskopfe, der ebenfalls verschollen zu sein scheint. Der Colossalkopf der Wiener Sammlung: v. Schneider, Album, Taf. III, stammt aus einer um ein Weniges späteren Periode als die Madrider Statue.

*) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, p. 36 ff.

**) Die bei Plinius XXXIV, 78 erwähnte Minerva des Hegias ist freilich das Werk eines späteren Künstlers; sie war (worauf mich H. L Urlichs aufmerksam macht) mit einer Statue des Pyrrhus von Epirus zu einer Gruppe verbunden.

502 rechts. Statue der Athene.

Rom, Thermenmuseum.

Helbig, Führer[2] II, 1070; dort weitere Litteratur. Bullettino comunale 1897, tav. XIV E; pp. 191 ff., Figg. 11—13 (Seiten- und Rückenansichten) (Mariani). Mariani-Vaglieri, Guida del museo nazionale romano delle Terme di Diocleziano, Sala H 2, Nr. 6, Inventar Nr. 720. Parischer Marmor (nach Helbig und Mariani a. a. O. und Furtwängler, Meisterwerke p. 27). Unterlebensgross: das Erhaltene 1,35 m hoch. In Rom, bei der Kirche S. Salvatore a ponte rotto, 1886 gefunden.

Ich selbst kenne die Statue wohl, habe sie aber nie genauer untersucht. Aus Marianis genauen Angaben über den Erhaltungszustand der Statue (Bull. com. a. a. O.) hebe ich das Folgende heraus: Die Aegis scheint mit zwei kleinen Schlangen auf der r. Schulter befestigt zu sein. Einige der Schlangen am Aegissaum waren besonders gearbeitet und mit (der Oxydationsgefahr halber jetzt entfernten) Metalldübeln angesetzt. Der Kopf war ebenfalls besonders gearbeitet und mit dem nackten Bruststück in die entsprechende Aushöhlung im Torso eingesetzt. Ebenso der r. Arm und der untere Teil des l. Unterarmes. Der r. Arm war mit vier Metalldübeln befestigt; bis zum Ellenbogen lag er am Körper an. Ein Loch an der Hüfte diente wahrscheinlich für einen Zapfen zur Befestigung der r. Hand, die den Schild halten mochte. Der l. Arm liegt am Körper an bis zum Ellenbogen, der Unterarm ist vorgestreckt und ein wenig erhoben. Die l. Hand mit Handansatz fehlt; sie war in der Aushöhlung des Unterarms mit einem Zapfen befestigt. Die Hand hielt vermutlich die Schale oder die Eule; ein Helm (den Helbig vorschlägt) hat weniger Wahrscheinlichkeit, da Athenen mit unbehelmtem Haupte selten sind. Die Figur trägt den gegürteten dorischen Peplos mit Überfall und darunter den, wie es scheint ärmellosen, ionischen Chiton, dessen Falten man auf der Seitenansicht an der r. Schulter wahrnimmt. Die Aegis hat, wie bei der Madrider Statue Taf. 502 links, kein Medusenhaupt. Ueber ihre schräge Form vgl. Furtwängler, Meisterwerke p. 27 f. Die Zehen des erhaltenen r. Fusses sollen mit der gleichen Zierlichkeit und Sauberkeit wie an der ludovisischen Statue Brunn-Bruckmann Taf. 357 ausgearbeitet sein. Ob die Figur Sandalen trug oder nicht, ist nirgends angegeben und auf den Abbildungen nicht deutlich ersichtlich. Der Rücken ist im Wesentlichen mit der nämlichen Sorgfalt wie die Vorderseite gearbeitet. Der Rand der Aegis auf dem Rücken ist aufwärts gebogen, so dass man die Unterseite des Felles sieht. Die Arbeit der Statue ist sehr sorgfältig und fein, so dass sie vermutlich aus der Nähe betrachtet wurde. Der energische Stand der Figur, mit dem herausgedrückten r. Knie, verleiht ihr einen besonderen Reiz der Frische und Lebendigkeit. Auffällig sind die im Verhältnis zur Kürze des Oberleibes lang gestreckten Proportionen des Unterkörpers.

Die Statue ist wahrscheinlich, wie auch Helbig a. a. O. und Furtwängler, Meisterwerke p. 27, annehmen, griechische Originalarbeit, und zwar aus der Zeit und dem Kunstkreise der Sculpturen des olympischen Zeustempels; sie stammt also rund aus den Jahren 460—450. Die Ähnlichkeit mit der Athene der olympischen Augiasmetope ist ganz schlagend. Welcher Meister, welche Kunstschule Olympia geschaffen hat, wissen wir noch nicht. Furtwängler hat neuerdings Paros in Vorschlag gebracht (Festschrift für Brunn); ich selbst habe (La Glyptothèque Ny-Carlsberg, Text zu pl. 31—32) vermutungsweise Korinth und Sikyon als Ausgangsstätte dieses „olympischen“ Gewandtypus bezeichnet, zugleich aber darauf hingewiesen (Text zu pl. 7 und 8), dass dieser Typus offenbar weite Verbreitung gefunden hat und auch von andern Kunstschulen aufgenommen worden ist. Die Entscheidung, welcher Schule das einzelne Exemplar seine Entstehung verdankt, beruht deshalb jedesmal auf dem stilistischen Ausdrucke des Kopfes. Der Kopf ist bei der Athene des Thermenmuseums nun leider nicht erhalten. Doch glaube ich, dass wir auf dem Wege stilistischer Combination wenigstens zu einer Vermutung, wie er ausgesehen haben könne, zu gelangen vermögen. Die Athene ist etwas unterlebensgross. Wir müssen also nach einem unterlebensgrossen Athenekopf aus der Zeit von 460—450 suchen. Ich weiss da überhaupt nur einen Typus zu nennen, der in Betracht kommen könnte: einen unlängst aus italienischem Kunsthandel (wo ich ihn kennen lernte) für das Dresdner Museum erworbenen Kopf. Da eine

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

Publication durch G. Treu bevorsteht, beschränke ich mich hier auf diese wenigen Andeutungen. Der Kopf steht im Stil dem auf Kalamis zurückgeführten sog. Omphalos-Apollon sehr nahe. Die Athenestatue der Thermen würde, Zugehörigkeit dieses Kopftypus vorausgesetzt, sich also der Hestia Giustiniani zur Seite stellen, in deren Kopfe Bezüge zum Omphalos-Apollon ebenfalls unverkennbar sind. Wir dürften dann also vermutungsweise von einer „Athene des Kalamis“ sprechen, mit grosser Wahrscheinlichkeit aber jedenfalls das Werk in den attischen Kunstkreis einbeziehen. Dass die Statue des Thermenmuseums auf attische Kunst zurückgeht, wird auch dadurch wahrscheinlich gemacht, dass die Göttin unter dem dorischen Peplos den feinen ionischen Linnenchiton trägt, eine, wie es scheint, specifisch attische Tracht (Furtwängler, Meisterwerke p. 39; Arndt, La Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 12; s. auch Text zu Taf. 502 links). — Doch will ich nochmals ausdrücklich betonen, dass diese Combination von Statue und Kopf nichts als eine, sicherer Grundlage zunächst noch entbehrende, Vermutung ist. Zum römischen Exemplar kann der Dresdner Kopf nicht gehört haben, da sein Marmor verschieden ist.

P. A.

503 oben. Relief vom Westfriese des Parthenon.

Noch am Parthenon befindlich.

Wir haben gelegentlich der Restaurierungsarbeiten am Parthenon sämmtliche noch in situ befindliche Reliefs des Westfrieses neu aufnehmen lassen und werden dieselben allmählich hier veröffentlichen. Michaelis 9, V, 9—10. Petersen, die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia, p. 286 f. Lüders, Arch. Zeit. 1873 (XXX), p. 32.

Michaelis: „Ein Jüngling (9), die Chlamys hinter dem Rücken, steht neben seinem ruhigen Pferde, das er am Zügel hält, und senkt den Kopf gegen die nachfolgenden Gefährten. Der Gefährte (10), mit dem blossen Chiton angethan, dessen Rand am linken Schenkel einen kleinen Schlitz zeigt, hält mittlerweile sein etwas unruhiges Pferd an. Dieses hebt das rechte Hinterbein, das rechte Vorderbein ist nicht sichtbar."

Petersen: „Zwischen dem zweiten und dritten Reiterpaare steht ein Jüngling (9), ohne andere Bekleidung als die Chlamys, und sieht sich um, indem er, die Peitsche in der Linken, mit der Rechten ein Ross am Zügel hält und einen Andern zu erwarten scheint. Das müsste der sein, der, mit Helm und Chlamys, wiederum zwischen dem dritten und vierten Reiterpaare steht, mit Festbinden der zweiten Sandale beschäftigt (12), und dabei selber nach rechts den Herankommenden oder seinem Rosse entgegensieht; denn bei ihm steht keines. Oder wir müssten jenes ruhig am Zügel gehaltene Ross für das seine, und den, der es hält (9), für einen Diener (wie 22 und 28) des Sandalenbinders halten."

Lüders: „Das Pferd von 9*) hat zwei Bronzelöcher im Maul; die rechte Hand von 9 ist durchbohrt für den Zügel und enthält noch ein Bronzestück; in der Linken ist eine verticale Rinne für die Peitsche. — Das Pferd von 10 hat zwei Bronzelöcher im Maul, eins unterm Hals, eins oben am äussersten Ende der Backe, eins gerade darüber an der Mähne; in der durchbohrten Hand des Reiters ist noch ein Bronzestück vorhanden."

Obige Angaben von Lüders sind nach Ausweis der Abbildungen nicht ganz genau. Das Pferd von 9 hat ein Loch am Maul, eins am oberen Rande der Kinnbacke, eins darüber an der Mähne. Am Pferde von 10 erkenne ich am Maule nur ein Loch. Die Löcher dienten zur Befestigung des bronzenen Zaumzeuges. Das Bronzestück in der l. Hand des reitenden Jünglings ist offenbar ein Rest des Zügels.

Der stehende Jüngling links ist ein rechter Bruder des Diadumenos Farnese, dessen phidiasische Herkunft durch diese Parallele nur von Neuem bekräftigt wird. P. A.

*) So zu lesen statt 10.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 503 oben.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

503 unten. Relief vom Westfriese des Parthenon.

Noch am Parthenon befindlich.

Michaelis 9, XII, 22—24. Petersen, die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia, p. 288 f. Lüders, Arch. Zeit. 1873 (XXX), p. 33. Friederichs-Wolters p. 267 ff.

Michaelis: „Ein Jüngling in der Chlamys (links, 22) und ein Diener (rechts, 24), welcher ein grösseres Gewand auf der linken Schulter trägt, haben noch mit dem Pferde zu thun, das mit sehr charakteristischer Bewegung den Kopf zwischen seine Vorderbeine steckt, und zwar so rasch und heftig, dass die Mähne noch nicht einmal ganz herabgefallen ist; es ist nicht ganz klar, ob jene beiden die Zügel in den Händen halten (in der Fläche der linken Hand von 22 scheint ein Bronzeloch zu sein). Vor dem Pferde, dessen beiderseits herabgekämmte Mähne auffällt, steht ein Jüngling in Chiton und Chlamys (Mitte, 23), welchen man nach dem kurzen Stabe in seiner Linken für einen Festordner oder Herold halten möchte; jedoch ist für diese die allein sicher nachweisliche Tracht auf dem ganzen Friese das blosse weite Himation. Es ist also wohl in 23 eher der Reiter selbst und in dem Stabe der Peitschenstiel zu erkennen; der Blick und die geballte Faust zeigen an, dass er den zu hastig Voraneilenden ein Scheltwort nachruft.“

Petersen: „Entweder wollte die Mittelfigur (23) dem Jüngling links (24) einen Kranz aufsetzen. Dann wäre auch dieser ein Teilnehmer des Zuges, der für sein eignes, noch ungezäumtes Pferd das Geschirr in den Händen zurecht macht, um es im nächsten Augenblicke dem Tier anzulegen. Dann würde die Mittelfigur (23) ihr Ross noch gar nicht in der Nähe haben, und 24 endlich, der Bursch von 22, trüge den Chiton, den sein Herr noch anlegen würde, nachdem er das Ross gezäumt hätte. — Oder aber: das Ross gehört zur Mittelfigur (23). Aber dann hat diese sogar zwei Diener; ihre Bewegung könnte nur eine (für den feinen Jüngling schickliche?) Drohung sein, und das Gewand, das der kleine Bursch trägt — eine Pferdedecke anzunehmen, fände sonst am Fries keine Analogie —, hätte keine ersichtliche Bestimmung. Die Gebärde des kleinen Burschen gilt offenbar dem Rosse. An diesem hat man unbedacht getadelt, dass die Mähne des Rosses trotz des geneigten Kopfes ihre horizontale Lage behalte. Dass der Künstler hier nicht etwa nachlässig oder im altertümlichen Stile befangen gewesen, konnte man schon daraus ersehen, dass die eine Seite der gescheitelten Mähne ja wirklich herabfällt. Eben dies, sowie dass man den Kopf nicht im Profil, sondern oben darauf und auf den Scheitel sieht, ferner auch die untere Halslinie und die gespreizte Stellung der Beine lässt uns deutlich sehen, dass das Tier seinen Kopf nicht gerade vornüber, sondern seitwärts mit einer Krümmung nach oben hält, so dass die linke Mähne auf dem Halse ruht.“

Lüders: „Das Schwanzstück des Pferdes von 21 verschwindet hier hinter der von dem Rücken von 22 herabfallenden Chlamys. Die beiden Hände von 22 sind leider gänzlich zerstört, doch ist ihre Haltung vollkommen klar; sie hielten allein das Geschirr des Pferdes, das noch gezäumt werden sollte, weshalb auch an dem sehr gut erhaltenen Kopf des sich vor dem Zügel gleichsam sträubenden Tieres keine Spur von Bronzeeinfügung bemerkbar ist; der schöne Jüngling 23 ist wohl nicht überzeugend von Michaelis gedeutet worden. Leider ist von dem „Blick und der geballten Faust“, wonach er „den zu hastig Voraneilenden ein Scheltwort nachrufen“ soll, jetzt nichts mehr zu sehen. Indessen die ganz ähnliche Figur Ostfries 47 und die dort von Michaelis unzweifelhaft richtig gegebene Deutung auf einen Herold lassen uns trotz der etwas verschiedenen Gewandung auch hier einen solchen annehmen. Vgl. auch Nordfries 19. *) Dazu kommt der Umstand, dass sich sowohl unterhalb des auf dem linken Unterarm ruhenden Stabes am Chiton, als in fortlaufender Linie oberhalb desselben auf dem Arm (das Armstück zwischen dem Gewand und dem Ellenbogen ist im Original bedeutend grösser als in der Michaelis'schen Zeichnung) je zwei Löcher befinden, offenbar zur Aufnahme von Metallansätzen. Von einem „Peitschenstiel“ kann demnach wohl kaum die Rede sein. Vgl. das Scepter des Zeus Ostfries 30 und dazu Michaelis S. 226. 255. Ostfries 52 und Michaelis S. 260.“

Petersens Annahme, dass die Mittelfigur 23

*) Diese Zahl ist offenbar verdruckt. Lüders meint wohl 1, 12 oder 44.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

dem Jüngling links 22 einen Kranz aufsetze, ist unhaltbar. Die Figuren stehen viel zu weit auseinander. Ich halte vielmehr mit Lüders die Mittelfigur für einen Festordner, der in der Linken den Heroldstab trägt, mit der Bewegung der Rechten seinen Ausruf begleitet. Das Pferd gehört dem links stehenden Jüngling 22, der es anschirrt. Sein Diener (24) steht zur Seite, mit dem Chiton, den der Herr umnehmen wird, wenn er das Ross besteigt (vgl. Nordfries 134). Nicht erklären kann ich die Bewegung der rechten Hand dieses Knaben. Vielleicht wurde dieselbe durch den Gestus der jetzt fehlenden Linken verständlich.

Diese Platte des Frieses ist auch stilistisch nicht uninteressant. Zum Gewande der Mittelfigur (23) hat bereits Furtwängler (Meisterwerke p. 120, Anm. 2) den Kassler „Hephaestos"-torso*) als verwandtes Stück angeführt. Das Haar des Knaben (24) war, soweit ich nach den Abbildungen, ohne Anschauung des Originales oder eines Abgusses, sehen kann, in einen Stirnknoten geknüpft (so auch Furtwängler a. a. O. p. 679, Anm. 1, der dort die Geschichte dieser Frisur eingehend bespricht).**) P. A.

*) oder Ares? Amelung in Arndt-Amelungs „Einzelaufnahmen" zu Nr. 331.

**) Um ein, bisher kaum noch versuchtes, genaueres stilistisches Studium der verschiedenen Kunstströmungen anzubahnen, denen die Parthenonsculpturen ihre Entstehung zu verdanken haben, wollen wir in einer der folgenden Serien der „Einzelaufnahmen" die besser erhaltenen Köpfe von Fries und Metopen in gesonderten Photographien bringen.

504. Jünglingskopf.

Berlin, Kgl. Museum.

Katalog Nr. 479. „Parischer Marmor. Hoch 0,347. Ergänzt: die Nasenspitze; im Gesichte etwas verwittert, aber von Überarbeitung frei. Angeblich gefunden 1750 am Vesuv in der Nähe von Resina; aus der Sammlung Baireuth; vormals in Sanssouci."

Der Kopf, dessen Hals unten zum Einsetzen in eine Statue hergerichtet ist, war, wie die Anspannung des linken Kopfnickers zeigt, ziemlich stark zur rechten Schulter gewendet. Unsere Aufnahme des Face ist insofern ungünstig, als sie den Kopf nicht in dieser vom Künstler zur Hauptansicht gewählten Richtung zeigt. Auch die Profilaufnahme dürfte etwas weniger vom Hinterschädel zeigen, die Gesichtspartien mehr zur Geltung kommen lassen. Diese Mängel sind bei einem Stück besonders bedauerlich, das in weiteren Kreisen, auch der Wissenschaft, trotz seiner hervorragenden Schönheit und seines historischen Wertes noch viel zu wenig bekannt ist.

Der Kopf wird im Berliner Katalog in nahe Beziehungen zu dem Doryphoros des Polyklet gesetzt. Ich kann hier nur eine oberflächliche, kaum zeitliche Ähnlichkeit erkennen. Mit grösserem Rechte stellt ihn Furtwängler (Meisterwerke p. 508 und Anm. 2) zu jener Reihe von Werken, die, in der Generation nach der Blütezeit des Phidias und Polyklet entstanden, in ihrer Kunst attische mit peloponnesischen Elementen verbinden und die wir infolge dieser Mischung bisher mit Sicherheit weder dieser noch jener Kunstschule zuschreiben können. Reminiscenzen an peloponnesische Art mag man vor Allem in der Form des Schädels, der Bildung des Mundes, dem oberen Abschluss der Stirn erkennen. Daneben aber das von Polykletischem ganz verschiedene, frei gelockerte Haar, der etwas sentimentale Blick der kleinen Augen, die ausdrucksvolle seitliche Wendung und Neigung des Kopfes: das sind Züge, die einen Einfluss der, allem Schematischen fremden, lebens- und seelenvolleren attischen Kunst bekunden. In seinem ganzen Sentiment steht der Kopf den Werken, die Furtwängler auf Euphranor hat zurückführen wollen, gar nicht so fern. Wir werden seine Entstehung deshalb gegen das Ende des 5. Jahrhunderts ansetzen dürfen.

Der Berliner Katalog bezeichnet mit Unrecht den herrlichen Bronzekopf in Neapel: Brunn-Bruckmann Taf. 323 als Wiederholung. Auf diesen Irrtum hat bereits Furtwängler a. a. O. hingewiesen. Beide Typen haben nicht das Geringste mit einander zu thun. Derselben Kunstrichtung, jenem peloponnesisch-attischen Style, mag zwar auch die Neapler Bronze angehören; doch finde ich in ihr das specifisch Attische, die Klugheit und Lebendigkeit des seelischen Ausdrucks, gegenüber dem Berliner Kopf noch bedeutend gesteigert.

Wen der letztere darstellt, lässt sich nicht mehr sagen. Kaum einen Athleten; denn, da der Kopf zum Einsetzen gearbeitet war, war die Statue offenbar bekleidet. Auch dürfte das lange Lockenhaar für einen Athleten nicht geeignet sein. Vermutungsweise möchte ich für den Kopf den Namen des Triptolemos in Vorschlag bringen, der auch in späterer Zeit noch voll bekleidet dargestellt wurde (vgl. z. B. die Ruveser Vase C-R 1862, pl. IV = Baumeister, Denkmäler s. v. Triptolemos p. 1858, Fig. 1959 = Reinach, Vases I, 12) und für den das lange lockige Haar besonders passt. Vielleicht trug der Kopf ehemals einen Ährenkranz: der Berliner Katalog bemerkt, dass „am Hinterkopf ein Einschnitt im Haar, wie vom Tragen einer Binde," zu bemerken sei.

Das Original war, nach der Arbeit der Locken zu urteilen, aus Bronze ausgeführt. Namentlich in der geistvollen Art, mit der diese Fülle des lockigen Haares gegliedert ist, offenbart sich die hohe Meisterschaft des erfindenden Künstlers.

P. A.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 504.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

505. Statue eines Hermaphroditen.

Rom, Thermenmuseum.

Helbig, Führer², Nr. 1127; dort die Litteratur, unter der hervorzuheben der Aufsatz von G. Kieseritzky in den Annali d. J. 1882, p. 245 ff. 1879 bei den Aushebungsarbeiten für das Teatro Costanzi in Rom gefunden, in den Ruinen eines Privathauses antoninischer Zeit. Matz-Duhn 842: „Lebensgross, Marmo Grechetto.*) Das Tuch, auf welchem der Hermaphrodit ruht und welches der r. Fuss zurückstrammt, ist ringsum abgebrochen. Die Erhaltung ist geradezu wunderbar, und die discret polierte Epidermis völlig intact: es fehlen nur der l. Unterarm mit Hand und die untere Hälfte des l. Unterbeines mit Fuss, welche beide im Gewand besonders angesetzt waren — die Eisendübel stecken noch darin —, sowie der Zeige- und kleine Finger der r. Hand, beide ebenfalls jetzt glatt abgeschnitten und also schon im Altertum bestimmt, besonders angesetzt oder restauriert zu werden; ferner der grössere Teil des Gliedes." „Das Haar ist mit einer Agraffe geschmückt, deren roh belassene Höhlung ursprünglich offenbar mit Glasfluss ausgefüllt war." (Helbig.)

Es existieren ausser dem Exemplare des Thermenmuseums 5 gleichgrosse Wiederholungen, die von Kieseritzky in dem genannten Aufsatze und von P. Herrmann in Roschers myth. Lexikon s. v. Hermaphroditos Sp. 2330 ff. aufgezählt sind: eine in Villa Borghese, eine in den Uffizien, eine in Petersburg, zwei im Louvre. Ihnen hat Amelung (Führer durch die Antiken in Florenz p. 92) als 7. Replik die Umwandlung des Typus zur Mänade im Nationalmuseum in Athen (Kavvadias 261) gesellt. Diese 7, zum Teil stark ergänzten und übergangenen Exemplare stimmen, wie in der Grösse, so auch in den wesentlichen Punkten des Motives überein. Als Unterlager diente, wie die Statuen in den Uffizien und Athen und eine im Louvre zeigen, dem Originale ein Fels, den vielleicht ein Pantherfell (wie an den beiden erstgenannten Repliken) bedeckte. Wir müssen uns also die Statue des Thermenmuseums in einen Felsblock eingelassen denken; so weist auch in der That die Bearbeitung ihrer Unterseite (nach Kieseritzky a. a. O. p. 247) darauf hin, dass sie in eine Basisunterlage eingesenkt war.

*) Nach Kieseritzky p. 247: „Marmo di Luni di prima qualità. Lung. m. 1,47; il corpo lungo m. 1,41."

Der Kopf ist, mit Ausnahme des borgheseschen, bei allen Exemplaren erhalten. Die Köpfe der Repliken im Thermenmuseum, in den Uffizien und der des einen besser erhaltenen Exemplares im Louvre (ehemals Borghese) stimmen, soweit ich aus den Photographien erkennen kann, mit einander überein. Von der andern Replik im Louvre (aus Velletri) liegt mir keine Photographie vor; der Kopf ist im Übrigen ausserordentlich stark ergänzt. Ich finde nirgends erwähnt, dass er im Typus von den andern abwiche. Hingegen behauptet dies Kieseritzky (pp. 252 und 263) von dem Petersburger (ehemals Campanaschen) Exemplare (d'Escamps, Musée Campana 32; Reinach, répertoire de la statuaire II, 1, 178,5), und die Abbildung bei d'Escamps bestätigt seine Angabe. Auch der Kopf der athenischen Mänade ist vom gewöhnlichen Hermaphroditentypus verschieden; die Stilisierung der Haare erinnert hier sehr an Pergamenisches. Doch sind wir bis auf Weiteres kaum berechtigt, deshalb mit Kieseritzky von mehreren verschiedenen Kopftypen des Hermaphroditen zu sprechen: das athenische Exemplar scheidet infolge seiner Verwendung zur Mänade so wie so aus der Reihe der genauen Wiederholungen aus, und die Petersburger Statue ist so stark restauriert und übergangen und aus so verdächtiger Quelle, dass bis zu einer erneuten genauen Untersuchung es zunächst methodisch richtiger erscheint, sie bei der Kritik der verschiedenen Repliken nicht zu verwenden.

Das Haararrangement der drei übereinstimmenden Köpfe, im Thermenmuseum, in Florenz und im Louvre, erlaubt eine genauere Datierung des Typus. Die Vereinigung von Stirn- und Schläfenlöckchen findet sich meines Wissens nicht vor der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts vor Chr.; das erste datierbare Beispiel giebt die Amazone vom attalischen Weihgeschenk (Brunn-Bruckmann 482). Ein Kopf etwa, wie der Apollon Giustiniani-Pourtalès (ebenda 53), ist mit den gleichen formalen Mitteln und aus der nämlichen Empfindung heraus geschaffen worden.

Auf Entstehung in späthellenistischer Epoche weist auch die Erfindung, das Motiv der Statue. Der Ausdruck des Gesichtes, die Erection des Gliedes, die Lage der Beine, überhaupt das

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

Momentan-Erregte der ganzen Stellung zeigen, dass der Hermaphrodit von wollüstigen Träumen umfangen ist. Von grosser Meisterschaft zeugt es, wie der Künstler das Bewegungsmotiv der Statue, den unruhigen, von üppigen Phantasieen gestörten Schlaf, das Sich-Hin-und-Her-Wälzen auf dem Lager benützt hat, um diejenigen Partieen seines Körpers, mit denen der Hermaphrodit die Sinnlichkeit am Meisten reizt, dem Beschauer am Eindringlichsten vor Augen zu stellen. Denn die Statue ist ganz offenbar für die Rückenansicht gedacht: das bezeugt für das Exemplar des Thermenmuseums auch die grössere Sorgfalt der Arbeit auf dieser Seite (Kieseritzky p. 247). Allerdings erkennt man bei dieser Ansicht nicht, dass man es mit einem Hermaphroditen zu thun hat; vom Rücken aus wird Jedermann die Figur für weiblich halten. Mir scheint, dass hierin ein besonders pikanter — oder besser frivoler — Zug der Erfindung liegt: der Beschauer, der das Werk eingehender betrachtete oder es umwandelte, sollte überrascht, je nach seinen Neigungen besonders gefesselt oder abgestossen werden. Die Betrachtung der Rückenpartieen, besonders an der ausgezeichneten Replik, die wir hier abbilden, ist für den, der Auge für blühendes weibliches Fleisch hat, ein hoher Genuss. Denn es giebt wenige Kunstwerke, nicht nur aus der Antike, in denen der sinnliche Reiz des warmen, weichen Fleisches mit solcher Eindringlichkeit und Virtuosität geschildert wird. Dass es freilich kein Weib ist, sondern eine widerliche Zwittergestalt, die wir vor uns sehen, und dass die geschlechtliche Erregung, in der sie sich befindet, besonderer Angabe vom Künstler für erforderlich erachtet wurde, das stört den reinen Eindruck des an sich so meisterhaft erfundenen Werkes. Es ist eine Verirrung, das ist nicht zu leugnen, ein Überschreiten der Grenze, wie es, nach anderer Richtung hin, auch der pergamenische Altarfries ist. In seine Zeit ungefähr, im Allgemeinen also in die Wende vom 3. zum 2. Jahrh. vor Chr., müssen wir wohl auch die Erfindung dieses Hermaphroditentypus versetzen. Der Name seines Künstlers ist uns leider nicht bekannt. Seine Rückführung auf Polykles, einen Künstler der 1. Hälfte des 4. Jahrh., der einen berühmten Hermaphroditen aus Erz schuf, ist seit Langem als falsch erkannt; vergl. zuletzt Furtwängler, Statuen-Kopieen I, p. 60. Von anderen Gründen abgesehen, ist diese Identification schon deshalb unwahrscheinlich, weil das Original des liegenden Hermaphroditen doch wohl für Ausführung in Marmor berechnet war. Furtwängler (Annali d. J. 1878, p. 96) glaubt, dass das Hauptmotiv der Statue einem malerischen Vorbilde entlehnt sei. In römischer Zeit war das Werk jedenfalls hochberühmt; das bezeugen die vielen Wiederholungen. Die vorliegende stammt zwar aus einem Gebäude antoninischer Zeit, gehört aber nach ihrer ausgezeichneten Arbeit offenbar einer früheren Epoche an. *)

P. A.

*) Erst während der Drucklegung dieser Zeilen kommt mir die Abhandlung S. Reinachs über Hermaphroditentypen, in der Revue archéologique 1898, p. 321 ff., zur Hand.

506. Archaischer Jünglingskopf.

Neapel, Museo nazionale.

Inventar 5608. Antichità di Ercolano V (Bronzi I), tav. 71 und 72. Winckelmann (ed. Eiselein) II, 62 und 157. Museo borbonico XII, tav. 11, 2. Müller-Wieseler II, 11, 118. Annali d. J. 1870, p. 263 ff.; Mon. d. J. IX, tav. 18 (Kekulé). Rayet, monuments de l'art antique I, 26 (Collignon). Comparetti e de Petra, La Villa Ercolanese, tav. VII, 1; p. 260 (hier der Fundbericht und ältere Litteratur). Friederichs-Wolters 229. Furtwängler, Meisterwerke p. 677, Anm. 1. Athen. Mitt. d. J. 1882, p. 203 (Konrad Lange); 1883, p. 260 (Th. Schreiber). Röm. Mitt. d. J. 1887, p. 104 ff. (Studniczka). Jahrbuch d. J. 1896, p. 259 (Studniczka). Collignon, histoire de la sculpture grecque I, p. 303, fig. 150.

Ergänzt sind (nach frl. Mitteilung von Fr. Studniczka) an dem Kopfe nur die Augäpfel. Der vordere Teil der Nase ist glätter, als das Übrige, aber antik. Quer durch den Hals geht ein Bruch; doch ist die Büste alt, vermutlich zum Aufsetzen auf einen marmornen Hermenschaft bestimmt. Die Dicke des Gusses am Bruststück beträgt durchschnittlich ungefähr 6 mm, ist am Kopfe selbst aber offenbar stärker. Die Haarkappe scheint separat gegossen zu sein; vorn unterhalb des Doppelzopfes klafft eine starke Fuge, in welche die Drahtlöckchen hineingelötet sind. Am Altertum dieser letzteren scheint kein Zweifel zu bestehen (vgl. Winckelmann II, 62). Der vorspringende Brauenwulst ist besonders eingesetzt; am l. Auge, nahe der Nasenwurzel, ist die Fuge deutlich. Genauere Maasse des Kopfes in den Annali d. J. 1870, p. 264, Anm. 2 (Kekulé).

1756 im Atrium der Villa der Pisonen in Herculaneum gefunden.

Der Kopf gilt, nach dem allgemeinen Urteile, für ein griechisches Original. Seinem Stile nach wird er von Verschiedenen der aeginetischen Schule zugeschrieben. Es lässt sich nicht leugnen, dass er den Werken dieses Kreises nahe steht. Auch der Doppelzopf im Nacken findet sich an einer der Figuren des aeginetischen Ostgiebels. Ein technisches Détail indessen scheint auf Entstehung an einem anderen Kunstcentrum zu weisen. Es ist das der besonders aufgesetzte wulstige Streif, der zur Bezeichnung der Augenbrauen dient. Derselbe kehrt, wie schon Kekulé und ihm folgend Collignon bemerkt haben, in gleicher Weise an dem Apoll von Piombino (Brunn-Bruckmann Taf. 78; Collignon, hist. de la sculpture grecque I, pl. 5) und an der ehemals im Palazzo Sciarra, jetzt in Ny-Carlsberg befindlichen Bronzestatue eines Jünglings (röm. Mitt. d. J. 1887, Taf. 4 und 5) wieder; ausserdem aber auch an dem auf der Akropolis gefundenen archaischen Bronzekopfe eines Kriegers (Brunn-Bruckmann Taf. 2), dem eben daher stammenden, dem Mantuaner Apoll verwandten Bronzeköpfchen (Brunn-Bruckmann Taf. 461c)*), dem in Ariccia ausgegrabenen, früher in der Sammlung Despuig auf Mallorca, jetzt in der Glyptothek Ny-Carlsberg befindlichen archaischen männlichen Bronzekopfe (Hübner, antike Bildwerke in Madrid Nr. 820), und der neuerdings am korinthischen Golfe entdeckten Bronzestatue des Poseidon, die sich jetzt im Nationalmuseum zu Athen befindet (Ἐφημ. ἀρχ. 1899, πίν. 5 und 6). Keines der genannten Werke ist es bisher gelungen, fest zu localisieren. Der Kriegerkopf von der Akropolis gilt für gewöhnlich als Werk der aeginetischen Schule, das kleinere Köpfchen ebendaher hat Furtwängler (Meisterwerke p. 80) als eine Schöpfung des Attikers Hegias angesprochen. Die Bronze Sciarra, nach Studniczka ein argivisches Werk, wird von Furtwängler (Meisterwerke p. 76, Anm. 3 und p. 684, Anm. 3) für italische Arbeit nach attischem Vorbild (Schule des Kritios und Nesiotes) erklärt. Das alles sind mehr oder weniger wahrscheinliche Vermutungen. Hingegen geben uns die beiden inschriftlich ausgezeichneten Werke einen etwas sichereren Anhalt zur Bestimmung ihres Entstehungsortes. Die Weihinschrift auf dem linken Fusse des Apollon von Piombino sowie diejenige des korinthischen Poseidon sind beide in dorischem Dialecte abgefasst. Dies beweist allerdings noch nichts Entscheidendes für den Verfertigungsort der Statuen; nur die Stifter brauchen Dorer gewesen zu sein. Aber bei der Poseidonstatue macht doch der Umstand, dass sie am

*) wenigstens soweit es nach der Abbildung scheint.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

korinthischen Golfe, etwa gegenüber von Sikyon, gefunden wurde, ihre Entstehung an einer der nahe gelegenen berühmten Giessstätten Korinth oder Sikyon ziemlich wahrscheinlich. Unterstützend kommt eine andere Combination hinzu, die uns wiederum nach derselben Gegend führt. Man hat den Neapler Bronzekopf mehrfach mit einem Colossalkopfe des Museo Torlonia (Nr. 501) zusammengestellt, als einem Werke der gleichen Zeit und Schule. Ich habe diesen an anderer Stelle (La Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 51 ff.) als eine Schöpfung der korinthisch-sikyonischen Kunst zu erweisen versucht. Der nächste Verwandte aber dieses römischen Kopfes, ein Marmorkopf in Stockholm (Phot. Lagrelius 58; la Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 52, Anm. 3), zeigt die nämliche sonderbare Art der Brauenangabe, wie die oben zusammengestellten Werke. — Dass es aber nicht bloss eine technische Zufälligkeit ist, die diese zu einer Gruppe verbindet, scheint mir aus der stilistischen Verwandtschaft sowohl in der Körperbildung (Apoll von Piombino, Bronze Sciarra, Poseidon von Korinth)*) als im Ausdrucke des Gesichtes (vor Allem Neapel und Piombino) hervorzugehen.

Wer in dem Neapler Kopf dargestellt ist, lässt sich nicht mehr sagen. Die Benennung „Apollo“ ist möglicherweise richtig, aber unbeweisbar. Die verschiedene Stellung der Ohren — das linke steht höher wie das rechte — sieht eher wie der unbeholfene Versuch einer Individualisierung aus. Die Entstehung des Kopfes fällt in die ersten Decennien des 5. Jahrhunderts. Die Ausführung ist nicht von besonderer Feinheit. Zu entscheiden, ob die Form der Herme mit der oben mitgeteilten Einreihung des Kopfes unter die griechischen Originalarbeiten sich vereinigen lässt, muss weiterer Untersuchung vorbehalten bleiben.

*) Kopie nach einem Werke des nämlichen Kreises dürfte die roh ausgeführte bronzene Porträtstatue des Claudius in Neapel sein: Inventar 5593; Bronzi d'Ercolano II, 78; Bernoulli, römische Ikonographie II, 334, 14; Clarac 936, 2382.

507. Statue der Hera (?)

Wien, Kunstakademie.

Overbeck, Kunstmythologie der Hera, p. 112, Nr. 1 (dort ältere Litteratur); Atlas Taf. X, Nr. 30. Roscher, myth. Lexikon Sp. 2114. Friederichs-Wolters 1273. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst XIII, zu p. 150; vgl. p. 384. Arndt, la Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 91 ff., dort (Anmerkung 6) weitere Litteratur.

In Ephesus gefunden; 1838 nach Wien gebracht. Die Höhe des Torsos beträgt (nach frd. Mitteilung von Robert v. Schneider; ich selbst kenne das Original noch nicht) 1,74 m. „Puntelli an der r. Hüfte, am r. Knie, am l. Knie und etwas tiefer unten. Die Arbeit ist an der Rückseite vernachlässigt; dieselbe war bei der ursprünglichen Aufstellung der Statue nicht sichtbar. Die Erhaltung ist gut. Kopf, r. Arm und l. Unterarm waren aus besonderen Marmorstücken gearbeitet und eingesetzt."

Da an der Statue selbst weder Kopf noch Attribute erhalten sind und die Wiederholungen der Figur ebensowenig sichere Anhaltspunkte geben, kann man den Typus nicht mit voller Sicherheit auf Hera deuten. Immerhin darf diese Benennung nach dem würdevollen und majestätischen Eindruck der ganzen Figur den grössten Anspruch auf Wahrscheinlichkeit erheben. Wir würden dann den Wiener Torso etwa mit dem Scepter in der erhobenen Rechten, der Schale in der gesenkten Linken zu ergänzen haben*).

An diese Statue und die ihr entsprechenden Werke haben sich eingehende Discussionen über den Unterschied von Wiederholungen und Weiterbildungen eines Originales geknüpft (vgl. zuletzt Arndt, la Glyptothèque Ny-Carlsberg, p. 90 ff.). Wo das Original selbst erhalten ist, unterliegt die Beantwortung der Frage natürlich keinen besonderen Zweifeln. Im andern Falle aber ist die Bestimmung der Grenzlinie zwischen getreuen, sklavischen Nachbildungen des Originales, ohne Hinzuthat von Eigenem einerseits, Um- und Weiterbildungen der älteren Vorlage durch einen zwar selbständig schaffenden, aber einmal glücklich gefundene Motive mit der Scrupellosigkeit der Alten ohne Scheu wieder benutzenden Künstler andererseits in hohem Grade schwierig, häufig sogar, bei dem beschränkten Stande unseres Wissens, ganz unmöglich. Dazu kommt, dass wir bei den letztgenannten Um- und Weiterbildungen die fernere Frage stellen müssen, ob sie uns in originaler Handschrift oder auch ihrerseits wiederum in Kopieen späterer Zeit vorliegen. Diese Untersuchungen gehören wie zu den wichtigsten, so zu den schwierigsten und mühsamsten unserer heutigen Wissenschaft und sind, da sie ausgebreitete Denkmälerkenntnis und sicheres Stilgefühl voraussetzen, bisher kaum in Angriff genommen worden. Es ist notwendig, dass sie in grossem Zusammenhange betrieben werden, da nur der Überblick über ausgedehnte Reihen verwandter Erscheinungen im Stande ist, einen einigermaassen verlässigen Anhalt zur Beurteilung zu gewähren.

Auch im vorliegenden Falle finden wir nicht auf alle Fragen die lösende Antwort. Haben wir es mit dem Originale selbst zu thun? Wohl kaum. Die Arbeit in den unteren Partieen des Torsos ist ziemlich gefühllos und handwerksmässig, die Unterhöhlung der Gewandfalten vielleicht etwas zu tief, mehr auf den malerischen Effect hin gearbeitet, als wir bei einem Originalwerke des 5. Jahrh. voraussetzen dürfen. Wenn nicht Original, ist der Torso Kopie oder Weiterbildung? Soweit eine Vergleichung der Repliken möglich ist, scheint das erstere der Fall zu sein (vgl. Arndt a. a. O. p. 91 f.). Denn die Abweichungen der einzelnen Repliken unter einander sind zu geringfügig, als dass man hier bewusste Modificationen erkennen dürfte. Mit grösserer Sicherheit liesse sich die Frage entscheiden, wenn die Köpfe noch vorhanden wären. Der Charakter des Torsos als einer Kopie ermöglicht aber zugleich die annähernde Datierung seiner Ausführung. Er wird in späthellenistischer oder römischer Zeit entstanden sein, da wir eigentliche genaue Kopieen aus der gut-griechischen Periode bisher nicht mit Sicherheit nachweisen können.

Der durch den Wiener Torso vertretene Typus ist der nächste Verwandte der schönen Herastatue, die sich ehemals in Villa Borghese befand und jetzt in der Glyptothek Ny-Carlsberg steht (Arndt, pl. 56—58), und ihrer Wiederholungen. Die Typen stehen sich so nahe, dass

---

*) Lassen sich die oben erwähnten Puntelli mit einer derartigen Ergänzung vereinigen? Hierüber kann nur eine erneute Untersuchung des Originales belehren.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

man sie früher mehrfach ungetrennt behandelt hat. Die Jacobsensche Statue hat man, ihrer Verwandtschaft mit der sog. Genetrix halber (Brunn-Bruckmann Taf. 473), auf Alkamenes zurückführen wollen, meines Erachtens ohne zwingenden Grund. Noch viel weniger ist es möglich, den Wiener Torso, dem das stilistische Hauptbeweismittel, der Kopf, fehlt, einem bestimmten Künstler zuzuschreiben. Wir müssen uns darauf beschränken, die Erfindung des Typus zwischen den Jahren 440 und 430 anzusetzen.

Die geringere Ausführung des Unterteiles der Wiener Figur legt den Gedanken nahe, dass sie niedrig aufgestellt war.

508. Weiblicher Kopf.

Schloss Wörlitz bei Dessau.

W. Hosaeus, die Wörlitzer Antiken (1873), p. 15, Nr. 2. Friederichs-Wolters 1606. Arndt-Amelung, phot. Einzelaufnahmen antiker Sculpturen Serie II, p. 24, rechte Spalte oben. Abgüsse im Münchner und Berliner Gipsmuseum.

Ergänzt sind: das Brststück, die Nase, das Mittelstück der Unterlippe. Hoch ca. 0,39 m.

Der Kopf — ein Lieblingsstück Brunns, der seit seiner Jugend an diesem Hauptwerke der heimischen Sammlung hing — steht in der Bildung der Stirn, dem Arrangement des Haares, dem ganzen Gesichtsoval, den frühesten Schöpfungen des Praxiteles nicht sehr fern, ohne dass wir engere Beziehungen zu diesem Meister vermuten dürften. Er wird in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts entstanden sein. Einen Namen können wir ihm nicht geben; der Ausdruck der Formen weist auf ein Wesen reiferen Alters.

Die Ausführung ist sicher und frisch, aber gewiss nicht original. Der Kopf, von hoher Schönheit und der Veröffentlichung in unserer Sammlung von Meisterwerken der antiken Sculptur durchaus würdig, wirkt im Marmor und selbst im Gips unvergleichlich besser als in der photographischen Aufnahme, die, bei schlechter Aufstellung und Beleuchtung, nicht ohne Schwierigkeiten herzustellen war.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 508.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

509. Bärtiger Götterkopf.

München, Sammlung F. A. von Kaulbach.

„Hoch 0,39 m. Ergänzt ist die Nase mit ihrem Ansatz. Der Marmor scheint grobkörniger parischer zu sein. Der Kopf ist von einer Statue gebrochen; am Halsansatze links glaubt man noch einen Rest des Gewandes mehr mit dem Finger fühlen als sehen zu können. Hinten ist der Kopf nur angelegt". Früher in deutschem Privatbesitz; stammt wahrscheinlich aus Italien. Publiciert von Arndt in der Zeitschrift des Münchner Altertumsvereins 1900, p. 1 ff., Taf. II.

Dieses ausgezeichnete Werk erinnert im Ausdrucke sehr an den Asklepios von Melos in London (Brunn-Bruckmann Tafel 230), mit dem es, nach dem Einschnitt am Hinterhaupt zu urteilen, den Schmuck eines bronzenen Kranzes gemein gehabt hat. Doch ist es fraglich, ob wir auch hier Asklepios zu erkennen haben; der Kopf hat (mehr noch im Originale, als auf unseren Abbildungen), vor Allem durch die niedrige Stirn und durch den Schatten, den die überfallenden Haarmassen an den Schläfen erzeugen, etwas Gedrücktes, Mattes, Düsteres, das sonst bei Darstellungen des freundlich besorgten Heilgottes fehlt und dem schweren Ernste der kalten Unterweltsgottheiten nahe kommt. Auch das starre Emporblicken des Kopfes geradeaus, nicht nach links und nicht nach rechts, das Zeichen der Verneinung und Abweisung, ist diesen im Besonderen zu eigen. Da Zeus oder Poseidon in dem Kopfe sicher nicht dargestellt sind, sei vermutungsweise an eine Gottheit wie Trophonios erinnert, in deren Wesen Züge der Heil- und der Unterweltsgottheiten verschmolzen waren. Ein Standbild von ihm, von der Hand des Praxiteles, sah Pausanias in Lebadeia (IX, 39, 4).

Dem Asklepios von Melos steht der Kaulbachsche Kopf auch zeitlich nahe; wie dieser gehört er in das dritte Viertel des 4. Jahrh. v. Chr. Ob er Original oder vorzügliche Kopie, ist schwer mit Bestimmtheit zu entscheiden. Die Arbeit ist nicht sonderlich fein, aber ausserordentlich sicher und bewusst: auch in dieser Beziehung bietet sich der melische Kopf als nächste Parallele dar.

Denkmäler griech. u röm. Sculptur
Tafel 509.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

510. Statue des Endymion.

Stockholm, Nationalmuseum.

Förteckning öfver Skulpturarbeten etc. i National-Museum (1889), Nr. 1. Phot. Lagrelius 1. Fea bei Winckelmann, ed. Eiselein (Donaueschingen) VI, 273, Anm. 1. Guattani, monumenti inediti 1784, Gennaro, tav. 2, p. 6. E. Braun, Zwölf Basreliefs p. 12, Vignette 2, zu Taf. 9. O. Jahn, arch. Beiträge, p. 71. Clarac 586, 1250. Arch. Anz. 1853, p. 396 (Gerhard); 1865, p. 147* ff. (Heydemann). Philologus 1868, p. 206 f. (Wieseler). Friederichs-Wolters 1577. Journal of hell. studies IX, p. 36 (Farnell). Robert, Sarkophage, III, p. 53.

Gefunden im August 1783 in den Ruinen der Hadriansvilla zu Tivoli und zuerst im Besitz des Marchese Giov. Batt. Centini und des Monsignore Giovanni Francesco Compagnoni Conte Marefoschi, der Eigentümer des Terrains. Von diesen im August 1785 an König Gustav III. von Schweden verkauft.

Länge 2,11 m (von der obersten Haarlocke bis zur linken Fussspitze). Als Material nennen Heydemann und der Stockholmer Katalog parischen Marmor (greco duro). Mir selbst (ich habe die Statue im Jahre 1894 untersucht) schien es vielmehr sehr weisser grobkörniger italischer Marmor zu sein. Die sehr geschickten Ergänzungen, von der Hand des Bildhauers Giovanni Grossi, sind aus dem nämlichen Materiale gefertigt und an einigen Stellen schwer von den antiken Teilen zu unterscheiden, zumal da letztere keinerlei alte Patina mehr zeigen. Mir schienen neu: ausser dem ganzen viereckigen Postament, auf dem die Statue ruht, der untere Teil der Felsbasis von da ab, wo das Gewand endet; wahrscheinlich das ganze r. Bein von oberhalb des Kniees abwärts (das Neue wiederum mehrfach in sich gebrochen); der l. Fuss (die Zehen nochmals gebrochen) und der Beginn der Wade; Penis und Hoden; Daumen und Zeigefinger der l. Hand; r. Hand und Hälfte des Unterarms; Splitter der Chlamys und der Knopf derselben auf der r. Schulter. Bezüglich der Ergänzungen des Kopfes teilt Heydemann (a. a. O.) einen ihm im Museum vorgelegten protokollarischen Bericht Fredenheims mit, laut welchem der Kopf bei der Ausgrabung durch Unvorsichtigkeit zerbrochen, aber wieder ganz zusammengesetzt wurde, so dass Alles an ihm antik sei. Ich bezweifelte (wie auch Heydemann anfänglich) vor dem Originale die Richtigkeit dieser Angabe. Mir schienen ergänzt: der untere Teil der Nase, beide Lippen, das ganze Untergesicht. Ein verschmierter Bruch hingegen auf der l. Wange scheint vom Platzen des Marmors herzurühren. Am Haar ist Nichts ergänzt.

Der schöne Jüngling ruht, von der Jagd ermüdet, auf der Bergeshöhe. Bald wird Selene emporsteigen und die Lippen des Schläfers mit zartem Kusse berühren. So finden wir die Scene auf Reliefs und Wandgemälden häufig dargestellt. Man hat gemeint, der Stockholmer Marmor sei ebenfalls Teil einer Gruppe gewesen, und hat ihm die von Braun auf Selene gedeutete Statue des Braccio nuovo (Helbig, Führer² I, 25) gesellen wollen (vgl. die Wiener Gruppe, ehemals in Catajo: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 35). Doch ist die Statue, wie das capitolinische Relief desselben Gegenstandes (Brunn-Bruckmann Taf. 440) oder wie in andrer Weise die Ariadne, der Dionysos naht (ebenda 167 und 168), aus sich allein heraus zur Genüge verständlich.

Die Statue gehört, mit Werken, wie der Ariadne, dem liegenden Hermaphroditen, dem barberinischen Faun zusammen, einer besonderen, weder örtlich noch zeitlich bisher genau festzulegenden Richtung der hellenistischen Kunst an, die den Schlaf unter der störenden Einwirkung seelischer Erregungen darzustellen liebte. Beim Faun die weinselige Trunkenheit, beim Hermaphroditen geschlechtliche Aufregung, bei Ariadne Trauer und Empörung über die Untreue des ersten Gatten. Endymion hingegen der Jüngling, den das Bild der Geliebten im Traume umschwebt, und der mehr als das Antlitz der Göttin, die sich über ihn beugt, zu umfassen hofft. Das ist in der Statue durch das Auseinanderspreizen der Beine, das Hinaufziehen des rechten ganz deutlich ausgesprochen. Ein Vergleich mit dem wolllüstig erregten Schlafe des Hermaphroditen aber, in dem das Motiv geschlechtlicher Aufregung im Traume auf die Spitze getrieben ist, zeigt, einmal, wie viel zarte und reine Empfindung noch im Endymion liegt, und weiter, wie fein die alten Künstler bei äusserlich verwandten Motiven unterschieden und nuanciert haben.

Die Frage, ob die Statue in Anlehnung an ein malerisches Vorbild gearbeitet ist, oder ob vielmehr die Gemälde und Reliefs, die das

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

nämliche Motiv des Endymion zeigen, in letzter Linie auf den statuarischen Typus zurückgehen, ist noch ungelöst. Wahrscheinlicher ist das Erstere (vgl. Helbig, Führer Nr. I, 218; anders Robert, Sarkophage III, p. 53). Der Hermaphrodit und die Ariadne sind unter dem nämlichen Gesichtspunkte zu betrachten.

Die Arbeit der Stockholmer Statue, von welcher sich Abgüsse u. a. in Dresden und Berlin befinden, ist nicht von hervorragender Feinheit, aber verständig und ausdrucksvoll. Neben der Durchbildung des jugendlich-kräftigen Körpers ist die Linienführung, der Gesammtumriss der Figur besonders bewundernswert.

Sal. Reinach bemerkt (zu Clarac 314, 4), dass sich in der Ermitage zu Petersburg (Guédéonow Nr. 13) eine Wiederholung der Figur befindet; hingegen ist die Scheidung, die E. Braun (a. a. O.) zwischen dem Stockholmer und dem von Guattani erwähnten Endymion vornimmt, hinfällig.

511. Statue der Athene Parthenos.

Madrid, Prado.

Inventarnummer 90. Hübner 10. Clarac 474 A, 902 A. Th. Schreiber, die Athena Parthenos des Phidias (Abh. d. sächs. Ges. d. W. 1883), p. 561 ff., Taf. II, C. Loeschcke, Festschrift des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, 1891, p. 1 ff. Furtwängler, Meisterwerke p. 21, Anm. 1. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 575/76, 1510—1515.

Hoch 0,975. Der Marmor nach Hübner italisch. Ergänzt sind: der r. Arm von der Mitte des Oberarmes ab, sammt der Bronzelanze, der l. Unterarm mit dem Schilde, eine Reihe kleiner Gewandfalten und Teile des äussern Aegisrandes, das untere Ende des Nackenschopfes unterhalb des Bandes, der Vorderteil der Sphinx auf dem Helme. Von den Thieren zu beiden Seiten derselben sind nur Teile der Hinterbeine erhalten; das Thier rechts hatte unter dem Bauche eine Marmorstütze, die des linken ist jetzt abgearbeitet und an ihrer Stelle befindet sich ein Stiftloch, das vielleicht von einer früheren Restauration herrührt. Die aufwärts gebogenen Backenklappen des Helmes sind abgebrochen. Im obern Rande des Stirnschildes des Helmes eine Anzahl von Stiftlöchern, für die aus Bronze gefertigten, über den Stirnschirm frei in die Luft springenden Tiervorderteile (wahrscheinlich abwechselnd Pegasoi und Rehe). Die Augen waren ehemals aus farbigem Stein oder Glasfluss eingelegt. Die kleinen Haarlocken an den Schläfen sind bis auf geringfügige Retouchen antik. Die Nase ist vorn etwas bestossen, im Übrigen aber wohlerhalten. In der Aegis Löcher für Bronzeschlangen. Hinten reicht sie nicht weit unter das Ende des Nackenschopfes hinab. Ihre Ränder sind nicht umgebogen. Das Medusenhaupt ist einfach altertümlich gebildet, ohne herausgestreckte Zunge. An den Füssen hohe Sandalen. Die profilierte Plinthe ist antik. Die Statuette ist wenig geputzt; an mehreren Stellen bemerkt man noch den antiken Sinter. Zahlreiche Reste grüner Farbe, auch in den Tiefen der Falten, sind schwerlich alt, da sie sich auch auf den ergänzten Faltenteilen finden. — Der (schlechte) Abguss der Statuette ist in Madrid beim Former der Kunstakademie käuflich; ein Exemplar im Dresdner Albertinum.

Diese Kopie der phidiasischen Parthenos ist von Schreiber (a. a. O.), der das Original nicht kannte, entschieden falsch beurteilt worden. „In der Behandlung des Marmors ist der Charakter eines bestimmten, stofflich bedingten Stiles fast ganz verwischt, die Formen sind durchgängig sehr flau, die scharfkantigen Gewandfalten des Originals überall in rundliche Wülste verwandelt.“ Im Gegenteil: die Arbeit ist zwar glatt und leer, aber scharf, sauber, „delicat“, auch im Rücken, und die Art der Faltenbehandlung verrät deutlich das metallische Vorbild. Nach dem ganzen Charakter der Ausführung, wohl auch nach der Form der Plinthe, scheint die Kopie in hadrianischer Zeit gefertigt worden zu sein. Ja, ich würde nicht anstehen, die Statuette sogar für die beste der uns erhaltenen Repliken der Athena Parthenos zu erklären*), wenn nicht die Bildung des Kopfes dem Zeugnis der übrigen Repliken stark widerspräche. Diese geben nämlich sämmtlich dem Gesicht eine breite und rundliche Form**), während es an der Madrider Statuette ein längliches schmales Oval ist.***) Man mag das sehr wohl für das Schönere halten, die breiten und vollen Formen der Parthenos des Antiochos z. B. für plump und unjungfräulich ansehen; aber man wird sich dem einstimmigen Zeugnis der anderen Repliken nicht entziehen können und in den feineren Formen des Antlitzes der Madrider Parthenos die Umstilisierung einer jüngeren und eleganteren Periode, bezw. eines Kopisten, der in diesem Sinne arbeitete, erkennen müssen.

*) Furtwänglers Behauptung (Meisterwerke p. 21, Anm. 1), sie gebe die Steilfalte vom linken Knie herab nicht richtig wieder, ist, soviel ich sehe, unbegründet. — In dem lang herabreichenden, scharf absetzenden Nackenschirme des Helmes giebt die Kopie die Vorlage besonders treu wieder (vgl. Loeschcke a. a. O. p. 5).

**) Man vergleiche z. B. die Abbildungen des Kopfes der ludovisischen Parthenos des Antiochos bei Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 274/75.

***) Amelungs Widerspruch gegen diese Thatsache (Einzelaufnahmen 575/76) ist nicht haltbar.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

512. Statue der Athene Parthenos
(sog. Minerve au collier).
Paris, Louvre.

Bouillon, Musée d'antiques I, pl. 27. Clarac, description des antiques du Musée du Louvre Nr. 522. Clarac 319, 846. Müller-Wieseler II, 20, 211. Michaelis, Parthenon, Taf. 15, 3; p. 278 (dort weitere Litteratur). Fröhner, notice de la sculpture antique du Louvre, Nr. 112. Th. Schreiber, die Athena Parthenos des Phidias (Abh. d. sächs. Ges. d. W. 1883), p. 567 ff., Taf. III, F, 1 und 2. Loeschcke, Festschrift des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 1891, p. 1 ff.

Ehemals in Villa Borghese. Hoch (nach Fröhner a. a. O.) 2,10 m. Der Marmor ist nach Schreiber (p. 569) parisch, nach Furtwängler (dem ich auch Angaben über die Ergänzungen verdanke) pentelisch. Modern sind: der ganze Plinthenrand, der (ursprünglich eingesetzte) rechte Arm mit der Lanze, der (modern geflickte) linke Arm mit dem Schild, ein Helmstück am Hinterkopf, Nase und Lippen, Kleinigkeiten an den Falten, den Locken, der Aegis. Der Kopf ist antik eingelassen (am obern Aegisrand die Fuge); in der Halsmitte war er einmal gebrochen; „an der Bruchstelle wurde vom Restaurator ein ziemliches Stück abgearbeitet, dafür ein Keil von Gips eingeschoben und auf ihm in roher Modellierung, aber den entfernten Resten entsprechend, das Halsband angebracht“ (Schreiber). Über den Helmschmuck der Statue giebt eine für Pighius angefertigte Zeichnung aus der Mitte des 16. Jahrh. Aufschluss*), als die Statue noch in besserem Zustande erhalten war. Darnach schmückten die Wölbung des Helmes drei lagernde geflügelte Sphinxe, Trägerinnen der Helmbüsche. Am vorderen Helmrande (στεφάνη) befanden sich elf Flügelfiguren männlichen Geschlechts, mit Thierköpfen, wahrscheinlich Greife; die mittlere durch besondere Grösse hervorgehoben, ihr zu Seiten im Wechsel je drei kleinere und zwei grössere Figuren. — Die Zunge des Gorgoneions ist herausgestreckt.

Neben der 2,35 m hohen Pallas des Antiochos (Brunn-Bruckmann Taf. 253) kommt unter den besser erhaltenen die vorliegende Replik den Maassen des Originales, das eine Höhe von etwa 12 m besass, am nächsten. Darin liegt ihr besonderer Wert; denn wir dürfen im Allgemeinen annehmen, dass, je weiter eine Kopie sich von den Dimensionen des Originales entfernt, um so mehr sie von den Einzelnheiten und Feinheiten desselben unterdrückt. So verdient ihre Autorität vor Allem bei der Reconstruction des Helmschmuckes Beachtung, den die verschiedenen Kopieen in verschiedener Weise, und dazu nicht in Übereinstimmung mit den Angaben des Pausanias, überliefern. Leider haben allerdings gerade diese Partieen der Statue, erst nach ihrer Auffindung, im Laufe der letzten Jahrhunderte, ausserordentlich gelitten; aber dieser Verlust wird durch die offenbar getreue pighianische Zeichnung, die vor der Verstümmelung der Statue angefertigt wurde, ersetzt. Auch in dem Halsbande, das der Replik den Namen gegeben hat, und das auf der Gemme des Aspasios (Furtwängler, antike Gemmen Taf. XLIX, 12 = LI, 16) wiederkehrt, scheint sie ein Détail des Originales getreuer als die Mehrzahl der anderen Wiederholungen bewahrt zu haben. Ein derartiger Schmuck ist dem Stile des 5. Jahrh. keineswegs fremd: er findet sich z. B. auf einem originalen Athenetorso der Akropolis (Nr. 1337; Le Bas-Reinach pl. 23) und auf der altertümlichen Athenestatue aus Herculaneum in Neapel (Clarac 459, 848), bei dieser allerdings möglicherweise erst Zuthat des römischen Kopisten (vgl. Lange, ath. Mitt. 1881, p. 85).

Die Arbeit der Pariser Statue ist stilrein, ordentlich und auch im Rücken sorgfältig. Der Kopf ist, in seinem jetzigen Zustande, der am wenigsten erfreuliche Teil.

*) Cod. Coburg. nº 74, 3. Matz, Berl.-Akad.-Ber. 1871, p. 461, nº 2. Eine ungefähr gleichzeitige Kopie dieser Zeichnung im Berliner Cod. Pighianus, fol. 26, 3; Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. W. 1868, p. 181, Nr. 26. — Schreiber a. a. O. p. 568 f., Taf. III, F, 1 und 2; p. 593 f.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

513. Attisches Grabrelief.

Athen, Nationalmuseum.

Kavvadias 715. Sybel 76. Kekulé 151. Friederichs-Wolters 1012. Expédition de Morée III, 41, 1—3. Conze, griechische Grabreliefs Taf. CCIV, Nr. 1032, p. 220; dort weitere Litteratur. Collignon, histoire de la sculpture grecque II, p. 151, Fig. 75. Wolters bei Lepsius, Marmorstudien p. 81, Nr. 156. Reber-Bayersdorfer, Klassischer Sculpturenschatz 3. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 661—664 (die Köpfe).

Hoch 1,10 m, breit 0,80 m. Pentelischer Marmor. Als Fundort des Reliefs wurde früher Aegina genannt; doch stammt es, wie neuere Untersuchungen ergeben haben, vielmehr aus Salamis.

Die Deutung dieses Reliefs ist viel erörtert worden. Sicher ist, dass sie nicht auf mythischem Gebiete zu suchen ist. Der Jüngling, offenbar der Verstorbene, hält in der gesenkten Linken einen kleinen Vogel; die halberhobne Rechte, deren Bewegung man fälschlich als den Gestus des Betens aufgefasst hat, macht sich, ohne dass das Motiv scharf charakterisiert wäre, an einem Vogelkäfig(?) zu thun, dessen Form jedenfalls durch Bemalung klarer zum Ausdruck gebracht war. Vielleicht will er die Katze locken, die unterhalb des Käfigs auf einem Pfeiler lauert: ein harmloser Scherz, da er den Vogel schon aus dem Käfig genommen hat. Da der Kopf der Katze*) zerstört ist und man seine ehemalige Wendung nicht mehr erkennen kann, auch an der r. Hand des Jünglings wesentliche Partieen fehlen, so wird die Deutung wohl nie zu völliger Sicherheit sich erheben lassen. An dem Pfeiler lehnt der kleine Sclave des Verstorbenen. Das Ganze ist von einem schönen Palmettenstreif gekrönt.

Möge diese Erklärung des Reliefs, dessen untere Hälfte leider nicht erhalten ist, das Richtige treffen oder nicht: jedenfalls gehört es zu den schönsten Grabdenkmälern, die uns aus dem 5. Jahrhundert erhalten sind. Die Arbeit ist, bei mancher Nachlässigkeit im Einzelnen, wie an der r. Hand, von grosser Schärfe und Sicherheit, und rührt wohl nicht von der Hand eines gewöhnlichen Steinmetzen, sondern eines guten Meisters her. Andres hingegen, was uns heute als Flüchtigkeit erscheint, wie die Vernachlässigung des Haares der Hauptfigur, ist auch griechischen Originalsculpturen feinster Qualität zu eigen und unterscheidet dieselben von der nüchternen Sauberkeit der römischen Kopieen.

Die Entstehung des Reliefs fällt ungefähr in die Zeit des Parthenonfrieses.

*) Über Katzen in dieser Zeit siehe zuletzt Engelmann im Jahrb. d. Inst. 1899, p. 140.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 513.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

514. Bronzestatue eines Knaben.

Madrid, Prado.

Inventarnummer 92. Hübner 72. Hoch 0,96 m (Hübners Angabe: 1,09 m ist unrichtig). Die l. Hand schien mir neu zu sein. Die r. Hand fasste ein stabähnliches Attribut, wie die im Innern der Hand noch erhaltnen Reste des Bleieingusses beweisen. Der l. Fuss ist von einem modernen Bronzezapfen durchbohrt, der die Statue auf der (gleichfalls nicht antiken) Plinthe festhält; der Fuss war schon ursprünglich unten offen, ohne Sohle: Beweis, dass die Statue im Altertum in ähnlicher Weise wie heute aufgesetzt war. Am r. Fuss ist die Sohle ausgeführt. Die Augensterne sind vertieft, vermutlich zur Aufnahme einer silbernen Einlage. Schöne grünschwarze Patina.

Die Gesichtszüge dieser Statue erwecken fast den Eindruck, als sei sie ein Werk des Quattrocento; doch ist sie bestimmt antik. Es ist allerdings schwer, unter den griechischen Monumenten Parallelen zu Einzelheiten der eigentümlichen Gesichtsbildung, den unkindlich vollen Kinnpartieen, der Stumpfnase, den gross geöffneten, weit auseinanderstehenden Augen mit den nach aussen emporgezognen Brauen zu finden. Auch in der Structur des Körpers fällt die fast weibische Breite der Hüften gegenüber den schmalen Formen von Brust und Schultern auf. Die nächsten Analogieen zu diesen Erscheinungen bieten sich, soviel ich sehe, auf kleinasiatischen Terracotten hellenistischer Zeit.

Der Knabe ist in eiligem Laufe begriffen. Der Mangel des Attributes der r. Hand verhindert die genauere Bestimmung seiner Thätigkeit wie seines Wesens überhaupt. Bewegungsmotive dieser Art, deren Reiz im Chiasmus der Glieder liegt, sind in hellenistischer Zeit, namentlich in kleinen Bronzen, ziemlich häufig. Werke, wie die Hypnosstatue, sind Vorläufer derselben aus dem 4. Jahrhundert. Mancherlei Verwandtschaft im Motive hat die schöne Bronzestatuette der Nike in Neapel (Roscher, myth. Lexikon s. v. Nike Sp. 350).

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

Auch der Kopf an sich, im Wesentlichen vom Typus des Eros, verhilft zu keiner genaueren Deutung. Eine Flechte läuft von der Stirn zum Scheitel; auf dem Scheitel selbst ist das Haar in einen Büschel aufgedreht. Wir vermögen nicht einmal zu sagen, ob wir die Erklärung der Figur im menschlichen Kreise oder unter den Wesen göttlichen oder dämonischen Charakters zu suchen haben.

Die Ausführung der Bronze ist von grosser Sorgfalt und Feinheit, auch im Rücken, das schöne Werk aller Wahrscheinlichkeit nach griechisches Original.

515. Kopf eines sterbenden Persers.

Rom, Thermenmuseum.

Helbig, Führer [2] II, 1066; dort weitere Litteratur. Matz-Duhn 1190.

Hoch ca. 0,325 m. Marmor (nach Mitteilung von Amelung) feinkrystallinisch mit leicht bläulichem Schimmer; nach Helbig dem der andern pergamenischen Bildwerke entsprechend. Poliert. Der Kopf ist oben und hinten gebrochen. Ergänzt aus Gips der grösste Teil der Nase. — Ungefähr 1867 auf dem Palatin gefunden.

Die Annahme, dass die Ansatzspuren auf dem Hinterkopfe nur von einer Plinthe herrühren können, der Kopf demnach zu einer liegenden Figur gehört habe, ist, wie mir Amelung mitteilt, unrichtig. Es lasse sich vielmehr auch denken, dass die Figur mit einer anderen zusammengehangen habe oder vom Pferde stürzend, bezw. unter ihm liegend, dargestellt gewesen sei. Für die Verbindung mit einem Pferde sprächen die starken Haarmassen, die auf der r. Seite vorkommen und unmöglich alle vom Kopfe selbst stammen könnten, vielmehr eher von Schweif oder Mähne eines Pferdes herrührten. Die feinere Ausarbeitung der r. Seite beweist, dass diese dem Beschauer zugewendet war.

Die wilden, ungriechischen Gesichtszüge, das struppige Haar, die Bartzotteln auf der Oberlippe zeigen, dass ein Barbar dargestellt ist, die tuchartige Mütze, die das Haupt bedeckt und unter dem Kinn geknüpft ist, lässt den Perser erkennen. Er ist gefallen und liegt in den letzten Zügen. Seine Augen brechen, das trotzige Gesicht wird vom Schmerz verzerrt, dem leise geöffneten Mund entringt sich der letzte Seufzer.

Der Kopf ist ohne Zweifel eine Originalschöpfung der ersten pergamenischen Schule, derselben, aus der Werke wie der sterbende Fechter (Brunn-Bruckmann Taf. 421), die ludovisische Galliergruppe (Taf. 422) hervorgegangen sind. Von der Gruppe, der er angehörte, haben wir keine nähere Nachricht. Die Arbeit des Kopfes ist von höchster Meisterschaft und Vollendung.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 515.

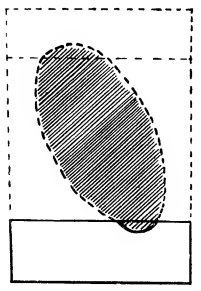
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1900.

516 links. Archaisches Relief.

Leipzig, Sammlung Max Klinger.

Furtwängler in den Mitt. d. athen. Inst. VII (1881), p. 170, und Sammlung Saburoff, Sculpturen-Einleitung p. 25. Löwy in den Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterreich XI, p. 154 f., Taf. V, 1.

Aus Paros. Über das Original, das ich selbst nicht kenne, verdanke ich Fr. Studniczka die folgenden Angaben: „Marmor sehr grobkörnig, aber nicht so, wie der bekannte naxische. Die Verwitterung bräunlich, eisenoxydfarbig. Aber durch die arge Verscheuerung hindurch tritt vielfach der bläulich-milchige Grundton des Steines hervor. Hoch ca. 0,575, breit oben ca. 0,420, unten 0,425, tief ca. 0,110—0,165. Bis auf die Verscheuerung ist der Stein ringsum intact, nur hinten abgespalten. R. und l. sind ganz ebene Ansichtsflächen; die wagrechten Flächen oben und unten sind etwas rauher geblieben. Auf der oberen Fläche ist der Rest eines antiken Einsatzloches erhalten, der mir



als die vorderste Ausbuchtung einer Plinthenbettung erschien: somit wäre das Stück die Vorderseite einer Statuenbasis, ähnlich z. B. dem Relief der Akropolis bei Schöne, griech. Reliefs, Taf. XV, Nr. 73. Die Mörtelreste an dem Relief rühren von seiner früheren Einmauerung in eine Hauswand her.“ „Von der links unten angeblich noch befindlichen Inschrift habe ich auch auf einem Abklatsche der Stelle nichts entnehmen können; auch auf dem jetzt bestossnen rechten Teile sollen Buchstaben gestanden haben“ (Löwy). War wirklich eine Inschrift vorhanden, so ist Studniczkas Vermutung, das Relief sei Teil einer Statuenbasis, wenig wahrscheinlich.

Ein Mann, nach Furtwängler (ath. Mitt. d. J. VII, p. 170) mit kurzem Spitzbart — was mir nach Photographie und Abguss nicht sicher scheint —, im kurzen Chiton, dessen Rand am Halse kenntlich ist, sitzt nach rechts, auf einem hohen Sessel mit Löwenfüssen. Die Rechte ruht auf dem Knie, die Linke soll, nach Aussage der früheren Besitzer, drei Ähren gehalten haben: die drei, von der Hand ausgehenden, auch auf der Abbildung sichtbaren Linien scheinen dieser Behauptung günstig. Doch könnte man wohl auch z. B. an Zweige denken. Die Füsse ruhen auf einem Schemel, der unten halbkreisförmige Ausschnitte zeigt, genau wie auf dem, in Stil und Darstellung nahe verwandten Relief von Ince Blundell Hall: Arch. Zeit. 1874, Taf. 5; Friederichs-Wolters 240; Michaelis, ancient marbles p. 385, Nr. 259.

Ob das Relief, wenn nicht Teil einer Statuenbasis, Grab- oder Weihrelief war, wird sich kaum mehr sicher feststellen lassen. Sind es Ähren, die der Dargestellte in der Linken hält*), so ist voraussichtlich ein Heros gemeint, der sie „als Spender des Segens aus der Erde“ (Furtwängler, Samml. Saburoff a. a. o.) trägt. Bestätigt sich Studniczkas Vermutung, so wird die Deutung eher auf mythischem Gebiete zu suchen sein.

Stilistisch steht das Relief in scharfem Gegensatze zu dem auf der nämlichen Tafel abgebildeten aus Villa Albani. Allerdings ist das parische um ein Beträchtliches älter; aber die Differenzen sind offenbar principieller Art. An Stelle der knappen, flächigen, präcis begrenzten Formen steht hier Fülle und weiche Rundung, die man auch unter der verscheuerten Oberfläche noch deutlich erkennt. Die wenigen anderen bisher in Paros aufgefundnen Sculpturen archaischer Zeit sind noch nicht genügend bekannt, so dass wir bis auf Weiteres nur mit Vorbehalt diesen weichen Formencharakter als Eigentümlichkeit der archaischen parischen Kunstübung betrachten dürfen.

---

*) Vgl. das Thonrelief aus dem italischen Lokroi: Annali d. J. 1847 (XIX), tav. F = Roscher, myth. Lexikon s. v. Hades, Sp. 1797/8.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 516 links.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

516 rechts. Archaisches Relief.

Rom, Villa Albani.

Museumsnummer 991. Helbig, Führer[2] II, Nr. 800; dort die ältere Litteratur. Phot. Molins 2832. Angeblich um 1770 in Tivoli gefunden. —

Das Relief ist in Villa Albani mit dem Fragmente eines anderen, das in archaisierendem Stile eine weibliche Figur darstellt, zu einem Ganzen verbunden worden. Dieses Pasticcio ist das Werk des berühmten Kupferstechers Piranesi, der auch den modernen Reliefgrund, der beide Fragmente verbindet, hinzucomponiert hat. An dem archaischen Stücke, das allein wir abbilden, sind ergänzt (nach Helbig a. a. O.): der obere Teil des Schädels, Nase und Kinn, beide Hände mit den Attributen, beide Beine von der Mitte der Oberschenkel abwärts, die Spitze der Sessellehne und die vordere Sesselstütze. Modern ist offenbar auch der Reliefgrund oberhalb der Stuhllehne und oberhalb des Oberschädels; wie weit die vom Gesicht, l. Arme und Spiegel eingeschlossene Fläche antik ist, kann ich, da mir eine Untersuchung des Originales nicht vergönnt war, nicht genau angeben. Die Quaderinnenzeichnung derselben dürfte jedenfalls modern sein.

Man hat gemeint, es lasse sich nicht mehr feststellen, ob das Relief sepulcralen oder votiven Charakters gewesen sei. War es ein Grabrelief, so wäre das unter dem Stuhle kauernde hasenähnliche Thier als Hausthier der Verstorbenen aufzufassen. Da ein gewöhnlicher Feldhase als solches doch wohl ausgeschlossen, müsste ein Kaninchen gemeint sein. Die Kaninchen aber waren den Griechen im Osten des Mittelmeeres unbekannt; sie wurden zu den Römern aus Spanien eingeführt, ihre erste litterarische Erwähnung stammt aus der Mitte des 2. Jahrh. v. Chr. (Hehn, Culturpflanzen und Hausthiere[6], p. 444). Also haben wir es mit einem Weihrelief zu thun: die Sitzende ist Aphrodite, mit ihrem heiligen Thiere, dem Hasen, als Symbole des Geschlechtstriebs, der Fruchtbarkeit und Fortpflanzungsfähigkeit (vgl. Roscher, myth. Lexikon s. v. Aphrodite Sp. 398). Wir gewinnen damit das interessante Beispiel einer vollbekleideten thronenden Aphrodite aus dem Beginne des 5. Jahrhunderts; die Figur ist vielleicht in Anlehnung an ein Cultbild geschaffen (vgl. Roscher a. a. O. Sp. 410).

Auch stilistisch ist das Relief von Interesse. Es unterscheidet sich merklich von der weichen und fleischigen Behandlung gleichzeitiger attischer Arbeiten, stellt sich vielmehr durch seine einfache, flächige Ausführung den aus der Peloponnes stammenden Werken zur Seite. Nahe Verwandtschaft aber verbindet es vor Allem mit dem in seiner unmittelbaren Nähe aufgestellten sogenannten Leukothearelief (Helbig[2] 805; Brunn-Bruckmann 228), das Brunn mit grosser Wahrscheinlichkeit ebenfalls dem Bereiche peloponnesischer Kunstübung zugewiesen hat. Nicht nur das gesammte Motiv, sondern auch die Behandlung im Einzelnen, die kantige Arbeit des Stuhles, die Faltengebung des Himations am linken Arm, die feine Fältelung des dünnen Chitons, entsprechen sich in auffallender Weise. Doch ist das hier abgebildete Relief, nach der Art zu urteilen, wie am Himation auf dem Rücken bereits der schüchterne Versuch einer Wiedergabe der Faltenaugen angestrebt wird*), wohl aus einer um ein Geringes jüngeren Zeit.

Am rechten Unterarm trägt die Sitzende, wie es scheint, zwei Armbänder.

---

*) Vgl. das im Stil ebenfalls verwandte Relief vom Esquilin: Brunn-Bruckmann Taf. 417 Mitte = Helbig[2] I, 607.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 516 rechts.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

517. Bärtiger Kopf.

London, British Museum.

Jetzt im dritten graeco-roman room aufgestellt, ohne Nummer. 1873 aus der Sammlung Castellani erworben. Furtwängler, Meisterwerke p. 394, Abb. 58.

Ergänzt sind die Herme und die Kehle. Ein Teil des Schädels war besonders gearbeitet und angestückt. Die Augen waren aus Glasfluss oder Edelstein eingesetzt. Das Vorderteil der Nase und die Ohrenränder sind abgestossen, Haar und Bart mehrfach beschädigt. Die Oberfläche ist im Ganzen verwaschen. Höhe des Antiken 0,37 m; also etwas überlebensgross. Griechischer, wahrscheinlich parischer Marmor (nach Mitteilungen von Arthur H. Smith und W. Amelung).

Es muss unentschieden bleiben, ob der Kopf Porträt ist oder einen Gott darstellt. Sein Hauptwert beruht auf seinem stilistischen Ausdrucke. In der Schädelform und dem Oval des Gesichtes erinnert er (worauf W. Amelung mich zuerst hingewiesen hat) auffallend an den bei Furtwängler, Meisterwerke p. 88 f. besprochnen und abgebildeten weiblichen Typus (Petersburg, Sammlung Barracco, Braccio nuovo); nach der Behandlung des Haares über der Stirn und der Bartlocken hingegen stellt er sich, wie Furtwängler a. a. O. p. 394 bemerkt hat, in die Nähe des Kassler Apoll. Den weiblichen Kopftypus hat Furtwängler auf Grund der Athene Lemnia dem Phidias zugewiesen; im Kassler Apoll möchte ich, in Übereinstimmung mit Anderen, ebenfalls eine Schöpfung des Phidias sehen. Die Möglichkeit liegt deshalb nahe, dass wir es auch in dem Londoner Kopfe mit einem Werke dieses Meisters zu thun haben. Der Kopf würde dann, nach der altertümlichen Haartracht des Nackenzopfes zu urteilen, zu den älteren Schöpfungen des Phidias gehören. — Durch das Haar läuft eine Schnur.

Die Arbeit des Kopfes ist sorgfältig, aber nicht sehr eingehend. Störend wirken die nicht retouchierten Bohrlöcher in den Lockenenden. Das Original war vermutlich in Bronze ausgeführt; darauf scheinen auch die einzelnen Löckchen im Nacken zu weisen.

Furtwängler nennt als verwandtes Stück den bei Cavaceppi, raccolta III, 23 abgebildeten Kopf, dessen jetziger Aufbewahrungsort unbekannt ist; wie mir P. Herrmann mitteilt — in München ist mir die Cavaceppische Publication nicht zugänglich —, handelt es sich aber anscheinend eher um eine Wiederholung des neuerdings geformten, dem Kassler Apoll verwandten bärtigen Götterkopfes aus Villa Borghese (Matz-Duhn 78).

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 517.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

518. Attisches Grabrelief.

Athen, Nationalmuseum.

Kavvadias 737. Conze, griech. Grabreliefs, Taf. CXLI, Nr. 718. Bei Beiden die ältere Litteratur. Abguss in Berlin: Friederichs-Wolters 1050. Einzelaufnahmen der Köpfe in Arndt-Amelungs „Einzelaufnahmen" Nr. 681—685 (hier auch neuere Litteratur), bei Winter, Kunstgeschichte in Bildern I, Taf. 61, Nr. 4 und 5, und in Winters Aufsatz über griech. Portraits des 4. Jahrh. in W. Spemanns „Museum".

1861 am Dipylon gefunden. Bei der Auffindung bemerkte man Spuren roter Färbung am Grunde des Reliefs, blauer im Gewande des sitzenden Greises. Pentelischer Marmor; der der Basis hymettisch. Höhe des Ganzen einschliesslich der 0,44 m hohen Basis 2,64 m; Breite der Basis 2,25 m, des nach oben zu sich etwas verjüngenden Reliefs selbst 1,57 m — 1,49 m; Tiefe der Basis 1 m, der Seitenwände 0,60 m. Das Relief besteht aus fünf Teilen: der Basis (die auf unsrer Tafel weggelassen ist), dem Relief selbst, das mit Blei in die Basis eingegossen ist, den beiden vorn in Parastaden endigenden Seitenwänden, von denen nur die unteren Teile alt sind, der Rest aber aus Gips besteht, und aus dem vom Giebel bekrönten Architravblocke, der die Inschrift trägt. Der linke Teil von Architrav und Giebel ist Ergänzung. Das Grabmal wurde in seine einzelnen Teile gebrochen aufgefunden; das Relief selbst war von oben nach unten in zwei Teile zersplittert, verschiedene einzelne Stücke abgebrochen. Am sitzenden Greis ist die rechte Hand mit einem Teile des Unterarms ergänzt; der dem Beschauer zugewandte Teil der Stuhllehne war besonders angestückt. Am stehenden Krieger ist der rechte Unterarm vom Ellenbogen ab und das linke Unterbein bis zur Mitte des Fusses neu. Sein Schwertgriff war besonders angesetzt. Der obere Teil der Vorderseite der Basis ist ungefähr in der Breite des Reliefs abgeschrägt, wahrscheinlich, wie Kavvadias bemerkt, damit das Wasser leichter ablaufen konnte (s. die Textabbildung). „Auf dem Epistyl stehen die Inschriften, links über dem Sitzenden sein Name, von dem uns nur der Schluss des Vaternamens . . . . άτου erhalten ist, getrennt durch dreipunktiges Zeichen von dem folgenden Namen der Frau: Ἀρχίππη Μειξιάδου | Αἰγιλιόθεν. Rechts über dem Krieger: Προκλῆς Προκλείδου | Αἰγιλιεύς. In dem leeren Raum unter dem Worte Μειξιάδου ist mit kleineren und unregelmässigen

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

Schriftzügen, sichtlich später, als das Grabmal schon stand, der Name, vermutlich eines Enkels des sitzenden Alten, Neffen des Prokles, hinzugefügt: Προκλείδης | Πανφίλου | Αἰγιλιε[ύ]ς. Zu demselben Familiengrabe wird Conze 213 gehören, eine Lekythos (im britischen Museum) mit den Figuren wahrscheinlich derselben hier dargestellten Archippe und ihres Bruders Pamphilos“ (Conze).

Der sitzende Alte, den wir aller Wahrscheinlichkeit nach Prokleides nennen dürfen, trägt Himation und Schuhe; in seiner scheinbar etwas gezwungenen und ungeschickten Haltung offenbart sich die Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit des Alters. Prokles, der Krieger, trägt unter dem Panzer den Chiton, der unten und an den Oberarmen sichtbar wird; über den Panzer hat er den Chiton geworfen. Beine und Füsse sind nackt. Archippe, die Gattin des Prokleides und Mutter des Prokles, in voller Gewandung, die Füsse beschuht, fasst mit der Linken in Schulterhöhe das über den Kopf gezogene Himation; die Rechte stützt den linken Ellenbogen. Diese Figur erinnert sehr an Typen vom sog. sarcophage des pleureuses aus Sidon in Konstantinopel.

Die Entstehungszeit des Reliefs ist ungefähr die Mitte des 4. Jahrhunderts. Bemerkenswert sind die individuellen, lebenswahren Köpfe der beiden männlichen Figuren. Die Arbeit ist nicht sonderlich fein, aber sicher und attisch flott. Nach seinen Dimensionen gehört das Grabmal zu den hervorragendesten des 4. Jahrhunderts, die uns erhalten sind.

519. Statue eines Jünglings.

Athen, Nationalmuseum.

Kavvadias 244; dort Litteratur. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 624. Gazette des beaux-arts 1900, p. 259 ff. Reinach, répertoire II, 2, 613, 3. 1885 in Eretria gefunden; der obere Basisblock, in welchen die Plinthe eingelassen ist, ist erst 1889 zur Statue gefügt worden. Höhe der Statue (nach Kavvadias) 1,90. Pentelischer Marmor. Der Kopf war abgebrochen, Zweifel an der Zugehörigkeit sind aber unbegründet. Das Ganze ohne Ergänzungen. Auf dem Stamm zur Linken der Figur unten liegt (nach Kavvadias; mir fehlen Notizen) „ein zusammengefalteter Gegenstand, vielleicht ein Waffenstück (Beinschienen? Panzer?)."

Die Gewandmotive der Figur haben sich, vom dritten Viertel des 4. Jahrhunderts ab, ausserordentlicher Beliebtheit erfreut. Sie werden von einer grossen Reihe von Statuen, mit grösseren oder geringeren Abweichungen, wiederholt.*) Ja, wir dürfen wohl sagen, dass sie in der späteren Zeit der griechischen Kunst gewissermassen vorbildliche, kanonische Geltung bei der Darstellung der männlichen, ruhig stehenden Himationfigur gewonnen haben. Ihre Erfindung fällt in den Zeit-

*) Zwei Gruppen lassen sich unter diesen Wiederholungen und Umwandlungen scheiden: die eine, bei der der linke Arm, wie bei der eretrischen Statue, gesenkt ist; die andere, bei der er in die Hüfte gestemmt ist. Als Vertreter der letzteren Gruppe seien u. a. genannt: der Neapler Aeschines (Brunn-Bruckmann 428); eine Statue an der Fassade des Uhrturms im Hofe des Dogenpalastes in Venedig, in der untersten Nische links (Reinach, répertoire II, 2, 618, 2); eine Statue des Museo civico in Verona (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 5 = Reinach 618, 4); eine Statue in einer Villa im Venezianischen, mir nur aus Photographie bekannt. Der Statue von Eretria in der Haltung des linken Armes entsprechend: am Uhrturm des Dogenpalastes, oberste Nische links; in der Glyptothek Ny-Carlsberg, bis 1900 im Pal. Grimani bei S. Maria Formosa in Venedig (Dütschke 387; der Kopf nicht zugehörig); in Konstantinopel (Gaz. arch. 1884, pl. 28, 2); in London (A. H. Smith, catalogue II, Nr. 1381); im Nationalmuseum in Athen (Phot. Moraïtis); im Salone des Capitol Nr. 14; im Louvre, mit aufgesetztem Kopfe des „Seneca" (Phot. Giraudon 1383); in Antiochia (Arch. Jahrb. 1898, p. 184); an einem altchristlichen Sarkophage aus Konstantinopel in Berlin (Strzygowski, Orient oder Rom, Taf. II, p. 58); ferner Reinach, répertoire 613, 4; 615, 4 und 5; 618, 3; 624, 6; 625, 8; 628, 3 und 6. Diese Beispiele lassen sich natürlich unschwer vermehren. Auch auf Terracotten: Auctionskatalog der Sammlung Margaritis 1897 (München, Hugo Helbing), Nr. 125; aus Theben.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

raum zwischen 350 und 320: die nahe Verwandtschaft mit der sog. kleinen Herculanenserin in Dresden*) und der lateranensischen Statue des Sophokles, einer, wie es scheint, (nicht der Arbeit, aber der Erfindung nach) wirklich originalen Schöpfung, dann Einzelnheiten der Faltengebung, die an Praxitelisches erinnern,**) sowie das Vorkommen der Motive auf böotischen Terracotten bestimmen die Entstehungszeit.***) Das Original aller dieser Figuren, ein Werk, das man gern zum Kreise des Praxiteles in Beziehung setzen möchte, ist uns nicht erhalten, und wir sind auch nicht im Stande, anzugeben, wen es darstellte, nicht einmal, ob es eine Idealfigur oder ein Porträt war.

Der Kopf, der auf der eretrischen Statue sitzt†), passt im Stil vortrefflich zu den Motiven der Gewandung. Denn auch er reproduciert einen Typus der späteren praxitelischen Zeit; mit den Köpfen des Hermes von Olympia und des Hermes von Andros steht er in Zusammenhange. Man könnte deshalb wohl auf den Gedanken kommen, ob die Statue von Eretria nicht selbst das gesuchte Original der ganzen Replikenreihe sei. Aber die harte und oberflächliche Arbeit der Figur — der Kopf ist bei weitem besser und sorgfältiger ausgeführt. — Dazu kommen die unten mitgeteilten Beobachtungen H. Bulles über die Entstehungszeit der Basis, nach welchen die Figur im 2. Jahrh. v. Chr. entstanden ist. Sie stellt sich somit als eine Genossin der Statue des C. Ofellius Ferus in Delos††) dar, als ein Werk jener attischen Renaissance, die durch Zurückgreifen auf strengere Vorbilder der zunehmenden Verwilderung der zeitgenössischen Plastik Einhalt zu gebieten suchte. Ob sie in Kopf und Körper die genaue Wiederholung einer einheitlichen älteren Vorlage ist oder ob sie mit Geschick und Stilkenntnis beide zu einem neuen Ganzen combiniert hat, entzieht sich zunächst noch unsrem Wissen. Mit ziemlicher Sicherheit lässt sich annehmen, dass sie zum Schmucke eines Grabes diente; Idealköpfe auf Grabstatuen finden sich auch sonst.*) P. A.

Über die Zusammengehörigkeit der Statue mit dem antiken Basisoberblock, auf welchem sie steht, kann keinerlei Zweifel bestehen, da die Plinthe der Figur das Einsetzloch im Postamente vollkommen ausfüllt. Jedoch erscheint die Tiefe des Postamentes reichlich gross; hinten bleibt auf der quadratischen Oberfläche ein unnötig breiter Raum von 37 cm Tiefe leer. Dies erklärt sich jedoch leicht daraus, dass das Postament nicht besonders für diese Statue, sondern, wie in jüngerer Zeit gewöhnlich, auf Vorrat gearbeitet war.

Der antike Oberblock besteht aus einer Deckplatte, unter der ein stark unterkehltes, grossgeschwungnes Profil mit einem feinen Rundstab am untern Ende sitzt. Nicht erhalten ist der unter diesen Deckblock gehörende gerade Mittelteil, der sich in der Regel etwas nach oben verjüngt, und endlich fehlt unten die Fussplatte,

---

*) Amelung, die Basis des Praxiteles in Mantinea p. 30 f.

**) Vgl. Arndt zu Einzelaufnahmen Nr. 624.

***) Den Neapler Aeschines zur Datierung zu verwenden, wie ich früher gethan habe, halte ich für verkehrt. Denn diese Statue ist, wie aus Obigem hervorgeht, wahrscheinlich nur die Combination eines beliebten Gewandtypus mit dem Porträt des Dichters, in späterer Zeit zu decorativen Zwecken geschaffen, kein zeitgenössisches Werk. In Originalität der Erfindung kann sie sich dem Sophokles nicht zur Seite stellen. Ein anderes Beispiel derartiger späterer Verwendung statuarischer Motive für Porträtfiguren hat Amelung (bei Helbig, Führer² II, 984) aufgezeigt: der sog. Periander der Villa Borghese und der sog. Menander der Galleria delle statue im Vatican.

†) S. die Textabbildungen, nach Photographieen des deutschen athenischen Instituts: NM 40 und 41.

††) Collignon, hist. de la sculpt. gr., II, p. 624, fig. 328.

*) Z. B. beim Hermes von Aegion: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 631/32.

die durch ein Unterprofil mit dem Mittelblock verbunden zu sein pflegt. Beide Stücke lassen sich jedoch mit ziemlicher Sicherheit ergänzen. Das Bathron des Kallikrates in Olympia (Olympia, Bd. II, Taf. 94, Nr. 17; V, Nr. 300), sodann die halbkreisförmigen Bathren vor der Ostfront des Zeustempels ebenda (Olympia, Bd. V. Nr. 408 bis 411), endlich eine Basis in Thermon, auf der der einzige Ptolemaeer Namens Alexandros (107—90 v. Chr.) genannt wird, haben alle so eng verwandte Profile, dass wir danach die fehlenden Teile unserer Basis reconstruieren können. Zur Veranschaulichung der Gesamtwirkung ist nach meiner Skizze in der beistehenden Zeichnung K. Reichholds die Statue mit der wiederhergestellten Basis (Höhe etwa 1,35 m) vereinigt, wobei also das ganze untere Stück bis zu dem feinen Rundstab unter dem Oberprofil als Ergänzung zu verstehen ist.

Durch die Form der Basis lässt sich die Zeit der Statue annähernd erschliessen. Ausser den schon genannten Postamenten bieten noch andere Basisoberblöcke in Olympia zu dem Oberprofil unserer Basis schlagende Analogien, da bei hnen die grosse hohe Schwingung ganz entsprechend wiederkehrt. Es sind die Steine, deren Inschriften in Band V des Olympiawerkes unter Nr. 190; 198—204; 398; 402; 413 veröffentlicht sind. Auch die Basis, die für Mummius und seine zehn Legaten in der Altis errichtet worden ist (Olympia II, Taf. 94, Nr. 19; V, 320—324), ist zu vergleichen, da die Oberprofile im Charakter übereinstimmen, obwohl sie an der Mummiusbasis reicher gegliedert sind. Von diesen Denkmälern ist das älteste sicher datierte, die Basis des Kallikrates, (Olympia II, Taf. 94, Nr. 17; V, Nr. 300) kurz nach 179 v. Chr. errichtet worden; die übrigen werden rund in das II. Jahrhundert oder in die erste Hälfte des I. Jahrh. v. Chr. gesetzt. Aus späterer Zeit ist mir kein Beispiel von solchen hohen grossgeschwungenen Oberprofilen bekannt. Andererseits zeigen die sicher ins III. Jahrhundert gehörigen Postamente einen ganz andern Grundcharakter, eine reichere, aber kleinlichere Gliederung. Ich glaube daher mit Sicherheit den Jüngling von Eretria wegen der Basis ins II. Jahrhundert oder die erste Hälfte des I. Jahrh. v. Chr. datieren zu können.

Heinrich Bulle.

520. Sog. Knöchelspielerin.

Rom, Palazzo Colonna.

Matz-Duhn 1170. Heydemann, die Knöchelspielerin im Pal. Colonna (2. hallisches Winckelmannsprogramm, 1877); dort die ältere Litteratur. Reinach, répertoire I, 2, 454, 2.

Unbekannter Herkunft.*) Ergänzt (nach Mitteilung von W. Amelung) aus Gips: Nase, Teil der Lippen, Kinn; aus Marmor der r. Arm fast ganz, der l. Unterarm **), das Vorderteil des r. Fusses.***) Der Felsen gänzlich überarbeitet †). Den Kopf hält Amelung für zweifellos zugehörig.††) Der Marmor sei der nämliche, grosskörnige gelbliche, wie an der Statue. Der Kopf sitzt mit Bruch auf; im Nacken setzen sich die Haarsträhnen vom Kopf direct auf dem Körper fort. Die Höhe der Statue beträgt (nach Heydemann) 0,64 m.

Der Typus ist uns in zahlreichen Wiederholungen erhalten. Ausser dem Colonnaschen Exemplare kenne ich die folgenden: 2. Berlin 494 (Phot.; Winter, Kunstgeschichte in Bildern, Taf. 76, 4; mit zugehörigem Porträtkopf des 2. Jahrhunderts; auf der Plinthe Knöchel); 3. Dresden (Hettner[4] Nr. 42; Phot. Krone [53] 726; ebenfalls mit zugehörigem Porträtkopf des 2. Jahrhunderts; fast die ganze Plinthe modern); 4. Hannover (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1073; Kopf ergänzt; auf der Plinthe keine Knöchel, sondern unter der l. Hand ein Bogen); 5. London (Phot.; mit dem Hannoveraner Exemplar zusammengefunden; Kopf [nach Heydemann p. 26, Anm. 97] modern; unter der l. Hand ebenfalls der Bogen); 6. Paris (Friederichs-Wolters 1594; Phot. Giraudon 1261; Kopf „aufgesetzt"; ob zugehörig? auf der Plinthe mehrere Muscheln); 7. ehemals Neapel, im Besitz des kgl. Architekten D. Ciro Cuciniello, jetzt verschollen (aus Tyndaris auf Sicilien; Heydemann p. 24, Anm. 90; dort die ältere Litteratur, und p. 3 eine Abbildung; Reinach, répertoire I, 2, 454, 1; Angaben über Ergänzungen fehlen; auf der Plinthe Knöchel; der Kopf scheint von idealem Typus). Das Exemplar in Marbury Hall ist modern (Michaelis, ancient marbles p. 503, Nr. 5). — Wie diese Zusammenstellung zeigt, wechseln die Attribute: neben den Knöcheln (Berlin und Neapel [?]) der Bogen (Hannover und London) oder Muscheln (Paris). Der Typus ist also auch für Gestalten aus dem Kreise der Artemis und für Nymphen verwendet worden. Wie die Attribute verschieden, so auch die Bewegung des rechten Armes: an der Colonnaschen Replik kann derselbe entschieden nicht so eng am Körper angelegen haben, wie an den andern Exemplaren. Vielleicht war er wirklich nach oben ausgestreckt, wie ihn die jetzige Ergänzung zeigt.*) Mit dem Pariser Exemplar ist ihm die Entblössung gemeinsam, während er an den übrigen Wiederholungen von einem geknüpften Halbärmel bedeckt ist. Ausserdem ist an den Repliken Paris und Colonna auch das rechte Bein weniger vom Gewand verhüllt, als an den Exemplaren London, Berlin, Hannover, Neapel [?]**).

Was ist das Ursprüngliche? und mit welchen Attributen war das Original aller dieser Kopieen ausgestattet? Für eine Gefährtin der Artemis ist das Mädchen eigentlich zu jung. Die Höhe der erhaltenen Repliken schwankt zwischen 0,55 m und 0,70 m***): das Mädchen wird kaum älter als 12 Jahre sein. Das Motiv, das in der Pariser Wiederholung vorliegt, ist auch gewiss nicht dasjenige der originalen Erfindung. Denn für eine Quell- oder Wassernymphe ist die Figur ebenfalls zu jugendlich, und ihre ganze Bewegung ist nichtssagend und kaum verständlich. Durchaus prägnant und passend ist sie

*) Identität mit der Documenti inediti IV, p. 386 in den Inventaren Colonna aufgeführten „statua rappresentante una Niobe antica, con mezze braccia, mezza colca (s. v. a. coricata, liegend), di pal. 6½", ist wegen der verschiedenen Höhe (6½ römische Palm = 1,45 m, neapolitanische = 1,72) ausgeschlossen.

**) von Duhn: mit der Hand.

***) Heydemann und von Duhn: die beiden Fussspitzen.

†) Heydemann: die ganze Basis mit den Blumen und Gräsern ist neu. von Duhn: ergänzt ist die Basis zum grösseren Teile.

††) So auch Heydemann und von Duhn. Er scheint allerdings merkwürdig gross für die Figur. Die Haare sind von einem breiten Band umzogen; unterhalb dieses sind sie im Nacken zusammengebunden, so dass auf dem Rücken einige lose Strähne aufliegen.

*) Vergl. Heydemann a. a. O. p. 4.

**) An der Dresdner Replik sind (nach Mitteilung P. Herrmanns) beide Beine von der Mitte der Oberschenkel an ergänzt.

***) Dresden 0,555; Paris 0,60; Colonna 0,64; Berlin und Hannover 0,70. Die Maasse der Londoner und der verschollenen Neapler Replik sind mir nicht bekannt.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

hingegen für ein Kind, das sich auf den Boden gekauert hat und spielt. Eine weitere Frage ist, ob die Statue als Einzelfigur erfunden oder als Teil einer Gruppe zu denken ist. Zum Astragalenspiele gehören eigentlich zwei, »da man zugleich mit den Knöcheln und um dieselben zu spielen pflegte; aber es ist doch auch weder unnatürlich noch ungewöhnlich, dass Kinder Gewinnspiele zu ihrer Unterhaltung für sich allein und gewissermassen mit sich selbst spielen« (Friederichs-Wolters). Das Berliner und das Neapler Exemplar, die als Knöchelspielerinnen gesichert sind, sind denn auch zweifellos, wie schon aus der Kopfhaltung hervorgeht, als Einzelfiguren zu denken. *) Anders liegt die Sache bei der Colonnaschen Replik. Hier ist schon durch die Kopfwendung und den erregten Ausdruck des Gesichtes, den zum Schreien geöffneten Mund, vielleicht (falls die Ergänzung richtig) auch durch die Haltung des rechten Armes, die Beziehung zu einer zweiten Figur gegeben. Freilich ist es ungewiss, ob wir es hier überhaupt mit knöchelspielenden Kindern zu thun haben. Die erhaltene Figur hält keine; man müsste also annehmen, dass sie ihr von ihrer Gefährtin entrissen worden sind. Auffallend ist, dass diese zweite Figur dann auf getrennter Basis aufgestellt war. Aber eine andere Möglichkeit ist nicht denkbar; denn allein für sich ist die Colonnasche Figur in der That nicht völlig verständlich. Aber es kann wohl sein, dass wir es hier überhaupt gar nicht mit einem Streit um Astragalen, sondern einfach mit zwei sich zankenden Gassenkindern zu thun haben. Dass das Mädchen den unteren Volksschichten angehört, zeigt der gewöhnliche Ausdruck ihres Gesichtes (s. die Textabbildungen). Es liegt etwas Murillosche Bettelbubenpoesie in der Figur; man wird an den Castellanischen Dornauszieher in London*), die sich beissenden Astragalizonten ebenda**) erinnert. Es scheint, dass wir es in der Colonnaschen Figur mit einer Umbildung des Motives aus hellenistischer, etwa früh-pergamenischer Zeit zu thun haben. ***) — Eine genauere Datierung der ursprünglichen Erfindung würde leichter möglich sein, wenn wir den zugehörigen Kopftypus sicher kennten. Das Bewegungsmotiv ist jedenfalls nicht vor der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts denkbar. — In römischer Zeit hat man, wie wir aus der Dresdner und Berliner Replik schliessen dürfen, den Typus für Porträtzwecke verwendet, wahrscheinlich für Grabstatuen, »als Schilderung kindlichen Nichtsthuns« (Friederichs-Wolters). Heydemann (p. 27) meint, dass hierdurch die stärkere Verhüllung von Arm und Bein an einigen der Wiederholungen zu erklären sei.

*) Beim Neapler Exemplar immer vorausgesetzt, dass Kopf und Knöchel antik.

*) Brunn-Bruckmann Taf. 322.

**) Ebenda Taf. 54.

***) Dies hat bereits Heydemann a. a. O. p. 27 f. richtig erkannt.

521. Statue einer Wettläuferin.

Rom, Vatican.

Galleria de' candelabri 222. Helbig, Führer[2] 384; dort die Litteratur. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte[6] I, p. 201, Fig. 355.

„Vormals im Besitze der Barberini, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, beide Arme, abgesehen von den den Schultern benachbarten Teilen, das hintere Drittel des ovalen Plättchens, auf welches der rechte Fuss tritt, Stücke an der Plinthe" (Helbig). Nach Ausweis des Lichtdruckes war auch der rechte Unterschenkel mehrfach gebrochen. Hoch, einschliesslich der 0,11 m hohen Plinthe, 1,673 m.*)

Ein junges Mädchen, von kräftigen, sehnigen Formen, ist im Begriff, zum Laufe abzustossen. Noch erwartet sie das Zeichen zum Beginn. Ihr Oberkörper ist bereits etwas vorgeneigt. Der rechte Fuss ruht auf einer kleinen Erhöhung, die dem schwankenden, momentanen Stande Sicherheit und Halt verleiht: ohne eine solche Stütze würde sie vielleicht schon vor dem Signale aus dem Gleichgewicht kommen. Der linke Fuss ist bereits zum Laufe vorgesetzt. Der Kopf wendet sich leicht zur Seite: er lauscht gespannt auf den ersten Ton des Zeichens zum Ablauf. Der linke Vorderarm lag, wie eine weggemeisselte Stütze am Gurt beweist, näher am Körper an als in der jetzigen Ergänzung. Beide Arme waren jedenfalls fest abwärts gestreckt, alle Muskeln gespannt, die Fäuste vielleicht geballt. So sind mit grosser Meisterschaft alle Kräfte der Figur auf einen Punkt concentriert. Der letzte Augenblick vor dem Beginne. Das Signal ertönt, die Läuferin fliegt dahin. Es ist ganz myronischer Geist, der in solcher Anspannung der Motive sich bekundet. Der Diskobol und die Wettläuferin sind Geschwister. *)

Man hat geglaubt, den Wettlauf, der Anlass zur Weihung des Originales dieser Statue ge-

*) Weitere Maasse bei Kalkmann, Proportionen des Gesichtes, pp. 25, 92. 104.

*) Aus dem Gesagten geht hervor, dass ich die von Studniczka vorgebrachte Ansicht („Myron's Ladas"; sächs. Ber. 1898, p. 349), die Stütze unter dem rechten Fuss sei Kopistenzuthat, die Figur sei laufend zu denken, für unrichtig halte. Beim Laufe müsste der rechte Fuss höher gehoben, der Blick geradeaus auf die zu durchmessende Strecke gerichtet sein.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

geben hat, mit einem aus dem Altertum uns überlieferten identificieren zu können. Pausanias (V, 16, 1 ff.) berichtet, dass alle 5 Jahre in Olympia zu Ehren der Hera ein Wettlauf für Jungfrauen stattfand. Die Mädchen trugen dabei einen bis etwas unter das Knie reichenden Chiton, der die rechte Schulter bis zur Brust frei liess. Das Haar fiel ihnen im Nacken lang herab. Die Siegerin erhielt u. A. einen Ölkranz; auch durfte sie sich malen lassen und ihr Bild der Hera weihen. Wie schon Reisch*) bemerkt hat, sprechen mehrere Gründe gegen diese Identification. Dass Pausanias den breiten Gurt nicht erwähnt, den das Mädchen unterhalb des Busens trägt und der dazu diente, „die Brust vor Ausweitungen, Blutüberfüllungen, Seitenstechen und ähnlichen Nachteilen einer allzuheftigen Anstrengung der Athemwerkzeuge zu schützen“ (E. Braun, Ruinen und Museen Roms, p. 504), würde schliesslich nicht allzuviel besagen. Auch darf man nicht**) daran Anstoss nehmen, dass am Stamme der Palmzweig statt des von Pausanias überlieferten Olivenkranzes als Siegeszeichen angebracht ist. Denn das Original, das zweifellos aus Bronze gefertigt war, entbehrte des Stammes überhaupt und trug, da es ja erst den Beginn des Laufes darstellt, auch sonst kaum ein Zeichen des künftigen Sieges. Der Kopist aber wusste schwerlich mehr etwas von den besonderen Siegespreisen jener olympischen Agone. Entschieden abweichend aber ist die Kürze des Chitons, der an der vaticanischen Statue nicht bis unter das Knie, sondern kaum bis zur Mitte der Oberschenkel reicht. Und ferner ist zu beachten, dass, nach der genauen Angabe des Periegeten, die Siegerinnen zwar ihr gemaltes Porträt, offenbar einen ikonischen Pinax***), weihen durften, dass aber von statuarischer Ehrung nicht die Rede ist. Übereinstimmend ist also eigentlich nur die Entblössung des rechten Busens, die aber bei starker körperlicher Bewegung ganz natürlich, und die Länge des nicht aufgebundenen Haares. Diese allerdings konnte bei einem Wettlaufe eigentlich nur hinderlich sein, und sie ist meines Erachtens das einzige Merkmal, das einer Combination der Statue mit der Notiz des Pausanias günstig ist. Agone von Wettläuferinnen fanden übrigens auch noch anderwärts, wie an den Dionysien in Sparta und in Kyrene, statt.†) Dabei bleibt zu beachten, dass uns diese Sitte nur aus dem Kreise dorischer Cultur überliefert ist. In jedem Falle also ist es höchst wahrscheinlich, dass die Statue einen auf dorischem Boden errungnen Sieg verherrlicht, dass die Dargestellte selbst Dorerin war. Auch ihre Tracht, der nur an einer Seite geschlossene Chiton, war, wie es scheint, eine Eigentümlichkeit dieses Volksstammes, und zwar speciell der Spartanerinnen*). Der für gewöhnlich getragene Chiton der spartanischen Mädchen wird natürlich länger gewesen sein.

Anders liegt die Frage nach der Heimat des Verfertigers der Statue. In der Periode, der sie angehört, war „Freizügigkeit“ der Künstler durchaus nichts Ungewöhnliches mehr. So arbeiten der Athener Kalamis, der Aeginete Onatas auf Bestellung eines Siciliers, der in Athen ansässige Böoter Myron für Sparta. Der Meister der Statue selbst braucht also durchaus kein Peloponnesier oder überhaupt Dorer gewesen zu sein. Wie sehr die Motive der Statue der Art des Myron nahestehen, haben wir oben gesehen, und in seine Zeit, d. h. rund in die Mitte des 5. Jahrhunderts, gehört auch die Erfindung der Figur. Es fehlt zunächst aber noch jegliche Möglichkeit, die Statue etwa mit Myron selbst in Verbindung zu setzen. Schlagende stilistische Analogieen zu dem Typus des Kopfes**) haben sich bisher überhaupt noch nicht aufweisen lassen. Seine Zusammenstellung mit den Köpfen des Omphalosapoll, der esquilinischen Venus, der Berliner Penelope, der Hestia Giustiniani***) hat nichts unbedingt Überzeugendes. Mit dem gleichen Rechte könnte man an den beim „Pylades“ des Louvre****) oder bei der „Elektra“ in Neapel†) verwendeten Kopftypus erinnern††). Im Verhältnis zum Körper scheint der Kopf etwas klein zu sein. Von vorzüglicher Schönheit sind die vollen, kräftigen Beine des Mädchens und die gewölbte Brust. — Die Arbeit der Kopie ist ordentlich, aber etwas leblos. Zu einer ähnlichen Statue gehörte vielleicht, wie bereits Kekulé†††) vermutet hat, der Torso Nr. 229 des Berliner Museums.

---

*) Griechische Weihgeschenke p. 46, Anm. 4.

**) Mit Kekulé, die Gruppe des Künstlers Menelaos p. 30.

***) Vgl. Reisch a. a. O. p. 39.

†) Pauly-Wissowa s. v. Agones, Sp. 847, und Reisch a. a. O. p 46, Anm. 4.

*) Vgl. Friederichs-Wolters 213 und Amelung bei Pauly-Wissowa s. v. χιτών, Sp. 2314.

**) S. die Textabbildungen, nach Aufnahmen des Dresdner Abgusses, die P. Herrmann für uns herzustellen die Freundlichkeit gehabt hat.

***) Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 481/82.

****) Brunn-Bruckmann 307.

†) Ebenda 306.

††) Vergl. Paul Herrmann im Arch. Anz. d. Jahrb. 1894, p. 1, Nr. 2.

†††) Annali d. J. 1865, p. 66.

522 oben. Relief vom Westfriese des Parthenon.

Athen, noch am Parthenon befindlich.

Michaelis 9, III, 4—6; p. 230. Lüders, Arch. Zeit. 1872, p. 31 ff. Petersen, die Kunst des Pheidias p. 285 f. Friederichs-Wolters p. 267 ff. Passow, Jahrb. d. J. 1900, p. 42 ff.

Michaelis: „Der (am linken Ende der Platte stehende) Reiter, mit der blossen Chlamys angethan und mit Sohlen unter den Füssen, ist noch mit dem Anschirren seines Rosses beschäftigt, dessen Unruhe und leiser Widerstand sich in der Bewegung des Thieres, namentlich des Kopfes und des linken Hinterbeines, trefflich malen (der Schwanz ganz glatt). Der Blick des Mannes wendet sich den vorauseilenden Gefährten zu. Offenbar hat der (am rechten Ende der Platte stehende) Bursche (παῖς, ἱπποκόμος), der den Zügel in den Händen gehalten zu haben scheint, sein Amt lässig versehen und wird dafür von dem vorbeieilenden bärtigen Festordner (der jenseits des Pferdes erscheint) mit strengem Blick angelassen. Letzterer trägt ausser einem weiten Mantel Schuhe, von denen die Sohlen, das Riemenwerk über den Zehen und die über den oberen Rand überfallenden zwei Lederstückchen im Relief ausgedrückt sind; die übrigen Riemen mögen durch Farben angedeutet gewesen sein.“

Lüders: „Über der linken Schulter des links stehenden Jünglings ragt rechts, vom oberen Ende des Nackens bis da, wo der rechte Arm über die Schulter hinausgeht, der halbrunde Rand eines Petasos hervor. Die unter den beiden Händen derselben Figur zwischen den Unterarmen befindliche Lücke ist von regelmässig bearbeiteter dreieckiger Form und trug wohl ein Metallstück, das zu dem mit den beiden Händen gefassten Geschirr des Pferdes gehörte. Der Jüngling hat ausserdem unmittelbar auf der rechten Fussbeuge ein Loch, an beiden Schienbeinen Stiefelansätze und endlich zwei Löcher übereinander an der linken Hüfte. Dass die Zügel bereits angelegt waren, zeigen die Bronzelöcher am Kopf des Pferdes, von denen sich zwei nebeneinander im Maul, zwei an der Backe, eines ganz oben auf der Stirn, zwei an der jetzt zerstörten Mähne je oben und unten befinden. Der rechts stehende Knabe — vielleicht eine der vollendetsten Gestalten der ganzen Reihe — hielt in der linken Hand wohl die Zügel, in der Rechten aber zeigt eine schmale, genau verticale Rinne, dass hier die Peitsche von Metall eingelassen war. Der ruhige abwartende Stand des Burschen lässt schwerlich die Erklärung zu, dass er »von dem vorbeieilenden Festordner mit strengem Blicke angelassen werde«.“

Petersen: „Der Zugordner kommt von hinten her zu dem noch stehenden Jüngling (links), der seinem Rosse das Gebiss ins Maul geschoben hat und ihm eben den Zügel mit dem Geschirr über den Kopf schieben will, und dabei zwei eben an ihm vorbeisprengenden Reitern nachsieht. Diesen Säumigen*), der sein Geschäft mit aller Ruhe besorgt, und dessen Ruhe in dem Burschen sich abspiegelt, welcher hinter dem Rosse mit gekreuzten Beinen steht**), will der eilige Zugordner antreiben, und weshalb, zeigt er durch das Zurückblicken nach den schon fertig dahergaloppierenden Reitern. Was aber der Bursche in oder zwischen den Händen gehalten hat, ist nicht ganz klar***). Unzweifelhaft gehört es zur Ausrüstung des Herrn, für Kopfbedeckung oder Schuhe will die Haltung der Arme nicht recht passen; der noch nicht zusammengebundene Kranz könnte es sein, dessen eines Ende unten in der hohlen Hand ruhte, während das andere Ende oben gleichfalls durch die Hand ginge — ähnlich wie ja Binden oft gehalten werden, nicht blos mit den Fingerspitzen, sondern auch mit der vollen Hand. Anders dürfte man vielleicht an die Peitsche denken; denn Speere kommen ja bei den Reitern des Frieses nicht vor, sonst möchte ein zweiter Stützpunkt bei der Stellung passend scheinen.“

Passow: zwischen dem links stehenden Jüngling und dem Pferde ist keinerlei Verbindung anzunehmen. Dass er nicht das Gebiss einlegt und das Kopfgestell überstreift, geht aus den fünf Bohrlöchern am Kopfe des Pferdes hervor, welche beweisen, dass der Zaum bereits anlag. Mit den Zügeln machte er sich nichts zu schaffen, da dann die Hände unter dem Kinn des Pferdes sein müssten, und nicht eine Handbreit vor der Schnauze; ferner zeigt das Bohr-

---

*) „nicht den Burschen, über den sein Blick hin zu den Nachfolgenden geht.“

**) „Es liegt fast Humor in dem Gegensatz des eilenden Zugordners und des ruhigen Burschen.“

***) „Den Zügel kann er nicht gehalten haben: er hält noch.“

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

loch am Widerrist, dass der Zügel anders verlief. Befremdend wäre auch der der Thätigkeit seiner Hände abgewandte Kopf des Jünglings. Beide Hände waren, wie die Vergleichung des Gipsabgusses lehrt (der genommen wurde, als sich das Original noch in besserem Erhaltungszustande befand), vom Pferde ab- und dem Jüngling zugewendet. Ihre Bewegung kann man nur so erklären, dass sich der Jüngling eine (gemalte) Tänie um den Kopf wand; „er legt eben die langgefasste Tänie, deren Mitte genau über der Mitte der Stirn sein musste, messend an, um dann die gleichgemachten Enden nach abermaliger Umführung zum Knoten zu verschlingen. Die Enden fielen lang herunter, wie die Löcher am linken Arm beweisen; ob die an der Hüfte etwa auch noch damit zu thun haben, möge offen bleiben". Der Festordner eilt an der stehenden Gruppe vorbei; sein ausgestreckter rechter Arm giebt die Richtung des Zuges an. Das Pferd wird von dem am rechten Ende der Platte stehenden Knaben gehalten. Seine Linke hielt den Zügel; das Bohrloch am Widerrist giebt diese Richtung an. In der Rechten hielt er die Peitsche, deren oberes Ende durch Farbe angegeben war. Die zunächst ungewöhnlich scheinende Länge der Zügel entspricht griechischer Sitte. Das unruhige Pferd wird vom Zügel zurückgezogen und erhebt unmutig den Kopf.

Eine genauere Prüfung der Passowschen Ansichten ist mir zur Zeit nicht möglich, da sich in München kein Exemplar des erwähnten besser erhaltnen Elginschen Abgusses befindet. Immerhin seien zwei Bedenken vorgebracht. Steht man mit gekreuzten Beinen, ruhig, ohne weitere Stütze, wenn man ein unruhiges Pferd zügelt? und trägt man Petasos und Tänie zugleich?

Entschieden Recht scheint Passow hingegen zu haben, wenn er eine Verbindung zwischen dem links stehenden Jüngling und dem Pferde ablehnt. Es ist auch auf unserer Abbildung deutlich, dass die Hände mit dem Pferdekopfe nichts zu thun haben.

Der Festordner ist ganz offenbar als vorbeieilend gedacht. Sein rechtes Knie ist in hastigem Laufe eingebogen, der rechte Fuss berührt nicht den Erdboden.

Bemerkenswert sind die polykletischen Züge im Kopfe dieser Figur*).

*) Vgl. dazu meine Bemerkungen in „Arndt-Amelungs Einzelaufnahmen" zu Nr. 585/586.

522 unten. Relief vom Westfriese des Parthenon.

Athen, noch am Parthenon befindlich.

Michaelis 9, IV, 7 und 8; p. 230. Lüders, Arch. Zeit. 1872, p. 32. Petersen, die Kunst des Pheidias p. 286. Friederichs-Wolters p. 267 ff.

Michaelis: „Der erste Reiter, in Panzer und Chiton, hemmt sein Pferd wegen des vor ihm (s. Tafel 522 oben) noch obwaltenden Hindernisses; der nächste beruhigt sein sprengendes Ross, indem er es mit der Rechten oben am Kopfe streichelt. Er ist ausnahmsweise bärtig und trägt ausser einem leichten Chiton und der wallenden Chlamys hohe Stiefel mit überfallenden Laschen und eine Lederkappe, deren Backenstücke über dem Kopfe zusammengebunden scheinen. Das zum Schutze des Nackens bestimmte κατάβλημα ist, wie es scheint, zusammengerollt und sieht dadurch einem Zopfe nicht unähnlich."

Lüders: „Das Pferd des ersten Reiters hat Bronzelöcher für das eingefügt gewesene Geschirr: zwei oberhalb der Schnauze, zwei auf der Backe, zwei unterm Halse gerade an der Biegung, eines oben, eines unten an der Mähne. Der Reiter hat die Zügel in den Händen gehabt; denn die linke sowohl wie die rechte Hand sind regelmässig durchbohrt. — Das Pferd des zweiten Reiters hat zwei Bronzelöcher nebeneinander im Maul, zwei auf der Backe, eines unterm Halse; die Hand des Reiters ist durchbohrt. Merkwürdig ist seine Kappe; rätselhaft das »zopfähnliche« Ding im Nacken".

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 522 unten.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

523 und 524. Statue eines Apoxyomenos.

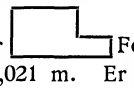
Florenz, Uffizien.

Dütschke 72. Amelung 25. Röm. Mitt. 1892, p. 81 ff., Taf. III (Bloch); hier die gesammte ältere Litteratur. Furtwängler, Meisterwerke p. 469 ff. Derselbe in den Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfr. im Rheinlande, CIII, p. 10 f., und: Antike Gemmen II, p. 212, Nr. 17. Berliner philol. Wochenschrift vom 2. Januar 1897, Sp. 30 ff. (Hartwig). Oesterreichische Jahreshefte 1898, Beiblatt, Spalte 66 f. (Benndorf). Helbig, Führer[2] I, 46. Klein, Praxiteles p. 51 f.

Die Statue stand bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts im Palazzo Pitti. Ergänzt sind (nach Amelung) beide Unterarme mit Händen, Vase und deren Stütze; die Ellenbogen sind antik. Nach Bloch sind auch Plinthe und Penis neu; obwohl das Erstere auch von Dütschke behauptet wird, muss ich es nach Ausweis des Lichtdruckes bezweifeln. Der linke Oberarm war gebrochen, ist aber antik. Den rechten Arm nebst Schulter hält Furtwängler für modern; nach Amelung ist der Marmor an dieser Stelle nur geplatzt. „An der Aussenseite der linken Hüfte (ziemlich tief) befindet sich eine längliche Abarbeitung.*) Auf dem Oberkopf befindet sich ein eigentümliches längliches Loch, etwa von der Form einer Pfeilspitze.**) Dasselbe ist zu schmal, als dass man es bei der vorzüglichen Erhaltung des übrigen Kopfes Zufall oder Barbarei zuschreiben könnte. Sehr wohl aber kann hier einst ein Metallkranz befestigt gewesen sein, wofür auch zu sprechen scheint, dass sich das Loch auf der Grenze zwischen dem wohlausgeführten Vorderhaar und dem nur angegebenen Haar des Oberschädels befindet. Einzelne moderne Flicken im linken Oberschenkel“ (Amelung). Die Figur scheint, nach den Abbildungen zu urteilen, in der Schamgegend und oberhalb der Knöchel durchgebrochen gewesen zu sein; auch der linke Oberschenkel war anscheinend in der Mitte gebrochen. Genauere Angaben hierüber fehlen. „Die Oberfläche zeigt eine an der ganzen Figur ziemlich gleichförmige Verwitterung, die jedoch nicht zu weit vorgeschritten ist. An einigen Stellen ist die Oberfläche leise übergangen, so ein wenig auf der rechten Schläfe, im innern rechten Augenwinkel und auf dem Bauche. Das Material ist ein weisser griechischer Marmor mit zahlreichen in die Grundmasse eingesprengten Krystallen“ (Bloch). Höhe (nach Dütschke) 1,93 m. Genauere Maasse im Détail bei Kalkmann, Proportionen des Gesichts p. 90, Nr. 37; p. 103, Nr. 37.

Die richtige Ergänzung der Statue ist durch Untersuchungen und Funde der jüngsten Zeit sicher gestellt worden. Der Jüngling umfasst mit der Rechten den Griff einer Strigilis, während der Daumen seiner Linken in die gehöhlte Schneide des Gerätes greift, um den Schmutz aus derselben zu entfernen. Er ist mit gespannter Aufmerksamkeit ganz in seine Thätigkeit versunken. Er steht fest auf dem rechten Beine; das linke ist im Knie gebogen und mit gehobner Ferse leicht zur Seite gesetzt. Der Oberkörper folgt der Bewegung des gesenkten, nach der Thätigkeit der Hände hin blickenden Kopfes und neigt sich nach vorn, zur linken Seite hin; die Schultern sind zusammengeschoben, der Bauch eingezogen. Diese Concentration „aller Lebenskräfte auf einen einzigen Punkt“ (Brunn) mag zunächst wohl an die ältere Kunst des Myron erinnern. Aber im Marsyas sowohl wie im Diskobolen ist das Motiv ein momentanes, die gewählte Bewegung nur einen Augenblick denkbar, um sich im nächsten zu ändern. Der Florentiner Athlet hingegen, ebenso wie die noch zu besprechende stilverwandte Münchner Figur eines Öleingiessers, können in ihrer Stellung längere Zeit verharren: concentriert sind in ihnen nicht so sehr die Kräfte des Körpers, als die des Geistes, des Willens*). Und weiter: während in den beiden sicheren Werken des Myron die Motive der Bewegung, ohne Rücksicht auf äussere Eleganz, so einfach und natürlich wie möglich sind, notwendig so sein müssen, nicht anders sein können, ist die Stellung des Münchner wie des Florentiner Athleten bereits etwas gesucht, posiert, ist ein Übermaass von Kraft und körperlicher Anstrengung für eine im Verhältnis einfache Handlung verwendet. Die beiden Jünglinge wissen, dass sie gesehen werden, und haben sich in Positur gesetzt. Das ist der Geist einer

*) Genaues über dieselbe bei Bloch, p. 86.

**) Nach Bloch von ungefähr dieser  Form; grösste Länge 0,035 m, grösste Breite 0,021 m. Er hält das Loch für nachträglich eingearbeitet.

*) Vgl. Amelung a. a. O.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

jüngeren, von myronischer Einfachheit und Naivetät entfernten Zeit. So hat die Vermutung, dass wir es mit Werken aus der Schule des Myron, Arbeiten der ihm folgenden Generation zu thun haben, viel Bestechendes. Einen bestimmten Künstlernamen sind wir aber nicht im Stande zu nennen. Attischer Kunst scheint die Statue jedenfalls anzugehören. Darauf weist vor Allem ihre (schon oben berührte) Verwandtschaft in Motiv wie formaler Stilistik mit der Münchner Figur eines öleingiessenden Athleten*), deren attischer Ursprung von Niemandem bezweifelt wird, wenn auch ihre Zurückführung auf ein litterarisch überliefertes Werk des Alkamenes Bedenken unterliegt. Die Ähnlichkeit beider Statuen, namentlich in den Köpfen, ist so gross, dass wir sie wohl einem Meister zuzuschreiben berechtigt sind. Doch dürfte der Florentiner Athlet das jüngere Werk sein, da eine gewisse Knappheit und herbe Sprödigkeit, die der Münchner Statue zu eigen sind, an ihm bereits überwunden scheinen. Sie wird an der Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert entstanden sein. Das Original war aus Bronze gefertigt; die für die Marmorkopie notwendige Stütze am rechten Beine fehlte natürlich bei ihm. Dass das Werk bereits im Altertume berühmt war, bezeugen die zahlreichen erhaltenen Wiederholungen*). Das gesträubte Vorderhaar, das bei sämmtlichen Repliken wiederkehrt, war sicherlich dem Dargestellten selbst zu eigen und verleiht den im Übrigen ideal gebildeten Zügen etwas Individuelles, Porträthaftes.

Die Florentiner Statue ist ebenso vortrefflich gearbeitet als erhalten; auch die Durchführung des Rückens, von welchem wir leider keine Abbildung vorlegen können, wird besonders gerühmt. Die Bildung des Schamhaares an der Florentiner Kopie ist infolge der störenden Ergänzung mit der Kanne auf dem Lichtdrucke nicht kenntlich; vor dem Originale habe ich versäumt, mir darüber das Erforderliche zu bemerken. In der Behandlung des Haupthaares ist eine gewisse Umstilisierung, aus Rücksicht auf das abweichende Material der Kopie, nicht zu verkennen. Es ist zu wünschen, dass die ganze Statue geformt wird.

*) Brunn-Bruckmann Taff. 132, 134, 135.

*) Zur Liste derselben bei Furtwängler, Meisterwerke p. 470, Anm. 5, füge hinzu: die in Ephesos ausgegrabne Wiener Bronzestatue und eine Marmorstatuette aus Frascati, beide etwas umstilisiert (ich verdanke Photographieen dieser Exemplare der Liebenswürdigkeit O. Benndorfs und P. Hartwigs), ferner (nach Mitteilung P. Hartwigs) eine überarbeitete Kopie des Kopfes im römischen Kunsthandel (Februar 1899), wo gleichzeitig auch eine gefälschte Wiederholung des Typus aufgetaucht sein soll.

525 oben. Weiblicher Kopf.

Athen, Nationalmuseum.

Athenische Mitteilungen 1885, Taf. 9, p. 266 (Koepp); dort weitere Litteratur. Kavvadias 191.

Der genaue Fundort ist unbekannt; die Herkunft wahrscheinlich Athen. Gesichtslänge (nach Sybel 640) 0,16 m. Pentelischer Marmor. Zum Einsetzen in eine Gewandstatue; am Hals hinten der Rest des Gewandes. Das Fleisch zeigt leichte (antike) Glättung. Löcher für Ohrringe.

Man hat diesem anmutigen Kopfe den Namen Hygieia gegeben, weil ihn eine gewisse Ähnlichkeit mit dem auf der gleichen Tafel abgebildeten verbindet, der ebenfalls jetzt den Namen dieser Göttin trägt, und weil er in der That an Typen der Hygieia, die wir von attischen Weihreliefs kennen, erinnert. Doch kann diese Benennung nur auf den Namen einer nicht ganz unwahrscheinlichen Vermutung Anspruch erheben, und mit gleicher Berechtigung könnte man den Kopf z. B. auf Kora, Artemis, eine der Musen, eine sterbliche Jungfrau, deuten. Jedenfalls stellt er ein Mädchen, nicht eine Frau dar.

Die Frage nach der Benennung, die sich nur lösen liesse, wenn wir den zugehörigen Körper kennten, tritt zurück hinter dem Interesse, das der Kopf in stilistischer Hinsicht gewährt. Er ist eine schöne, originale Schöpfung aus der Mitte oder dem dritten Viertel des 4. Jahrhunderts, aus dem Kreise des Praxiteles. Der Kopf der Wiener Korastatue*), die zu diesem Meister selbst oder einem seiner Schüler entschieden in Beziehung steht, sei als nahe verwandtes Stück genannt. Doch fehlt dem Athener Kopfe, so reizvoll er ist, ein letzter Hauch genialer Frische, um als Werk eines Künstlers allerersten Ranges gelten zu können. Ich empfinde in der Arbeit der Gesichtszüge und des Haares vorn eine Spur von Ängstlichkeit und Kleinlichkeit, einen Mangel an freier und kecker Sorglosigkeit, wie sie die Schöpfungen der wirklich grossen Bildhauer jener Zeit auszeichnete. Ein Vergleich z. B. mit dem Kopfe vom Südabhang der Akropolis (Brunn-Bruckmann Taf. 174a) wird besser, als Worte, veranschaulichen, was ich meine. Auf der anderen Seite ist die Zusammenstellung mit einer sorgfältig ausgeführten römischen Kopie gleichen Stilcharakters, wie dem Barraccoschen Kopfe pl. LXIX der Publication, besonders geeignet, die Vorzüge originaler griechischer Arbeit auch vor guten Nachbildungen römischen Meissels in helles Licht zu setzen.

*) R. v. Schneider, Jahrb. d. Kunstsamml. d. allerh. Kaiserhauses 1894, Taf. X und XI, pp. 135 ff. Klein, Praxiteles, p 363.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 525 oben.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

525 unten. Weiblicher Kopf.

Athen, Nationalmuseum.

Athenische Mitteilungen 1885, Taf. VIII, p. 265 (Koepp). Kavvadias 190; dort weitere Litteratur.

Im Asklepieion in Athen gefunden. Pentelischer Marmor. „Um den Kopf geht eine 0,01 m breite Bandbettung, die vorn vor dem Schopf sich verläuft: das Metallband, welches wohl vermittelst eines hinten in der Bandbettung befindlichen Loches befestigt war, schien unter dem Haar zu verschwinden. Wozu ein zweites rundes Loch mitten auf dem Kopf gedient haben könnte, weiss ich nicht zu sagen. Im linken Ohr sind zwei Ringlöcher, im rechten eines. Hinten und oben ist das Haar nur ganz oberflächlich behandelt, so dass sich nicht erkennen lässt, dass das Haar, wie man annehmen muss, hinten aufwärts gestrichen ist. Gesichtshöhe vom Kinn bis zum Haar 0,17 m, mit dem Haar 0,23 m“ (Koepp).

Die Ähnlichkeit in Frisur und Kopfneigung mit Typen der Hygieia, die auf attischen Votiven begegnen, sowie der Fundort des Kopfes sind Veranlassung gewesen, ihm den Namen Hygieia zu geben. Er mag ihn mit etwas grösserem Rechte tragen, als der auf der gleichen Tafel oben abgebildete Mädchenkopf. Was die Güte seiner Arbeit anbelangt, so steht er, obwohl im Einzelnen weniger ausgeführt, meines Erachtens auf einer höheren Stufe als jener. Nur eine Skizze. Aber mit welch wunderbarer Meisterschaft ist durch wenige sichere Striche das lebendige Bild des Ganzen gegeben!

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 525 unten.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1901.

526 links. Archaische Statue der Nike.

Athen, Akropolismuseum.

Katalog von Kastriotis (1895), n° 690. Ath. Mitt. 1886, Taf. XI, C; p. 380 ff. (Petersen); vgl. ebenda p. 356, Anm. 1 (Studniczka), wo auch ältere Litteratur angegeben ist. Studniczka, die Siegesgöttin (1898), p. 10 f., Taf. II, Fig. 10. Roschers mythol. Lexikon s. v. Nike, Sp. 334 (Bulle). S. Reinach, répertoire de la statuaire 380, 1. *)

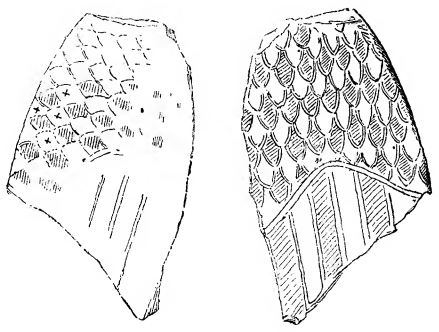
*) Das Buch von A. Pawlowsky, die Sculptur in Attika vor dem Persereinfall, Petersburg 1896 (russisch), in dem die Statue ebenfalls (Figur 181) abgebildet ist, ist mir hier nicht zugänglich.

Im Anfang des Jahres 1886 auf der Nordseite der Akropolis ausgegraben. Parischer Marmor (nach Lepsius, Marmorstudien p. 70, n° 27). Die grösste Höhe beträgt jetzt (nach Mitteilung von Paul Herrmann, der die Statue auf meine Bitte genau untersucht hat) 1,41 m. Aber die beiden Teile der Figur sind, wie Herrmann bemerkt, falsch zusammengesetzt. Sie müssen einander mehr genähert werden, etwa bis zu dem Abstande, wie ihn die Abbildung bei Studniczka a. a. O. giebt. Diese corrigiert ihrerseits (vgl. p. 10, Anm. 3) einen in der Skizze

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

der Athen. Mitt. begangenen Fehler, wo Ober- und Unterteil einander viel zu sehr genähert sind.

Die Figur haftet nur mit dem untersten Teile ihres Gewandes, das reliefartig als compacte Masse endet, auf der Plinthe. Ihre Unterbeine schwebten frei in der Luft; das linke ging nach unten, das andere war wagerecht im Knie gebogen *). Die rechte Hand fasste vor dem Schoosse einen Zipfel des Gewandes, wie das Zusammenlaufen der Falten sowie die Erhebung der Marmorfläche beweist **). Bekleidet ist die Figur mit einem feinen Chiton, der am Halse in einen Bund gefasst ist ***), und darüber dem schwereren Peplos, der an der rechten Schulter leichte Falten wirft, über dem Busen prall anliegt und in grosszügigen Falten abwärts läuft. Sein rechter Zipfel weht im Winde zurück. Den linken Busen lässt er frei; ein feingefalteter Streif, der sich von der rechten Schulter zur linken Hüfte zieht, bildet dort seinen Abschluss. Auf dem Rücken mächtige Zapfenlöcher für die Flügel, schräg nach unten und inwendig convergierend verlaufend. Ihre Höhe beträgt 17 cm, ihre Breite 4 cm, die Tiefe am rechten Schulterblatt oben 14 cm, unten 11 cm, am linken oben 15 cm, unten 12 cm. Die Flügel waren also nicht, wie bei älteren Statuen der Nike, nach aussen oder oben geschwungen, sondern sie standen schwach divergierend nach hinten, senkrecht zur Rücken-



fläche. Ein (beistehend in 2 Ansichten abgebildetes) Fragment eines der Flügel hat sich erhalten. Der linke Kopfnicker ist gespannt:

*) Ein von Petersen dieser Statue zugewiesener rechter beschuhter Fuss gehört vielmehr, wie Studniczka, Jahrbuch d. J. 1891, pp. 239 und 248, angiebt, zu dem fälschlich so genannten Standbilde des „Perserreiters“ von der Akropolis.

**) Die Einzelheiten gerade dieser Stelle, die für die richtige Zusammensetzung der beiden Stücke der Figur von Wichtigkeit ist, sind auf unserem Lichtdrucke leider nicht mit der nötigen Deutlichkeit zu sehen.

***) Vgl. Amelung bei Pauly-Wissowa s. v. Χιτών, Sp. 2319.

der Kopf war also aus der Frontalansicht heraus nach der rechten Schulter zu gewendet, dem Ausgangspunkte der Bewegung zu. Den Hals zierte ein metallner Schmuck, dessen Einsatzlöcher erhalten sind. Das Haar ist hinten in einen breiten, senkrecht hängenden Schopf zusammengefasst, der mit feinen, verticalen, in einzelne Strähne gegliederten Wellenlinien überzogen ist. Sein unterstes Ende ist durch ein Band von der Hauptmasse abgesetzt.

Die umstehende, von Herrn C. Reichhold ausgeführte Ergänzungsskizze unserer Figur giebt eine Vorstellung ihrer einstigen Gesammterscheinung, die durch reichen Farbenschmuck gehoben wurde. „Über dem roten Chiton mit Mäander auf dem Halsbund, vielleicht auch gemustertem Rand- und Mittelstreif am Rock, der helle Peplos mit blaurotem Saum, das Haar und gewiss auch Augenbrauen und -sterne sammt den Lippen durch Farbe gehoben, die Flügel mit wechselnd grünen und roten, vielleicht goldgesäumten Federn, goldnes Halsband mit Bommeln, Geschmeide wahrscheinlich auch an den Armen und Ohren, auf dem Kopfe gewiss eine Stephane mit vorragendem Blütenschmuck“ *). Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Statue als Weihgeschenk auf einer hohen Stele oder Säule stand, wie deren zahlreiche bei den Ausgrabungen auf der Akropolis zu Tage gekommen sind**). In die erhobene Linke mag man ihr den Siegespreis, Kranz oder Binde, geben. Aber sie schwebt nicht dem zu Krönenden entgegen, sondern sie eilt, mit der Unbehilflichkeit der altertümlichen Kunst, an ihm im Sprunge vorüber. Erst die folgende Künstlergeneration vermochte den schüchternen Versuch zu wagen, ein wirkliches Heranschweben der Göttin darzustellen ***). So zeigt sich der Meister der athenischen Nike noch in der alten Typik befangen, und wir werden in ihm keinen bahnbrechenden Neuerer, kein wegeweisendes Genie vermuten dürfen. Auch der Widerspruch zwischen eilender Bewegung der Beine und ruhiger Stellung der gesenkten Flügel bekundet einen Mangel an künstlerischer Reflexion. Nur in zwei Punkten geht er über seine Vorgänger hinaus: nämlich dass er die Flügel nicht mehr in die Fläche der Figur legt, sondern sie im Winkel dazu stellt, ihnen also wirkliche Bewegungsfähigkeit verleiht, und dass er die Göttin nicht mehr gradeaus, sondern zur

*) Petersen a. a. O. p. 383.

**) Gegen Studniczkas Versuch (Jahrbuch d. J. 1891, p. 248), die Nike mit dem sog. Perserreiter zu einer Gruppe zusammenzufügen, hat bereits Winter (ebenda, 1893, p. 152), meines Erachtens mit Recht, Stellung genommen.

***) Bulle a. a. O. Sp. 323 und 334 f.

Berichtigung.

Durch ein unliebsames Versehen beim Druck sind im Text zu Tafel 519 (Lieferung 104), zweite Seite Zeile 28 von oben hinter . . . . ausgeführt, die beiden Worte

— spricht dagegen

ausgefallen.

Seite blicken lässt. Aber auch in dieser letzteren Neuerung eine Ungeschicklichkeit: denn nicht zum Orte, den sie verlässt, sollte die Göttin schauen, sondern dem Ziele zu, dem sie den Preis entgegenträgt. — Der Künstler wird um die Wende vom 6. zum 5. oder im Beginn des 5. Jahrhunderts das Werk geschaffen haben. Wir haben bis auf Weiteres keinen Grund, ihn nicht für einen Attiker zu halten *).

*) Anders, aber ohne zwingenden Grund, Studniczka, Jahrbuch d. J. 1891, p. 248 (aeginetisch).

526 rechts oben. Fragment einer archaischen Nikestatue.

Athen, Akropolismuseum.

Katalog von Kastriotis (1895), n° 694. S. Reinach, répertoire de la statuaire 391,1. Pawlowsky, die Sculptur in Attika vor dem Persereinfall, Figur 54 (mir nicht zugänglich).

Auf der Akropolis von Athen gefunden, wohl bei den grossen Grabungen vom Ende der achtziger Jahre*). Marmor wahrscheinlich parisch. Hoch 0,785 m**). In den zwei übereinanderliegenden Löchern der Vorderseite sitzt im obern Bleiverguss, im untern ein Bronzezapfen. Die wagerechte Fläche, mit welcher die Figur jetzt unten abschliesst, sowie die rechts (vom Beschauer) senkrecht an sie anstossende Fläche sind für Stückung hergerichtet: der unterste Teil des Gewandes, mit dem die Figur auf der Plinthe haftete, sowie das linke Bein waren also besonders gearbeitet. Mitten in der unteren Stückungsfläche sitzt noch jetzt ein starker Dübel von rechteckigem Querschnitt, der zur Befestigung dieser angestückten Teile, die wohl ein Ganzes bildeten, diente. Der Dübel ragt nach unten aus der Kernmasse des Marmors heraus und ist noch mit dem Bleiverguss umgeben, der nach drei Seiten — vorn, hinten und rechts — freiliegt. Die Ränder dieses Bleimantels berühren jetzt das moderne Postament, in welchem der Torso mit Hilfe des antiken Dübels verzapft ist, so dass die untere Stückungsfläche um die Länge des freiliegenden Teiles des Dübels über die Oberfläche des Postamentes emporgehoben ist. Der Zweck der drei auf der Vorderseite der Figur befindlichen Zapfenlöcher ist unklar. Wenn nicht alle drei, so standen höchst wahrscheinlich doch wenigstens die beiden unteren mit einander in Zusammenhang, und deshalb ist mir eine von H. Bulle mitgeteilte Vermutung, das mittlere (in welchem, wie bemerkt, noch Bleiverguss sitzt) habe zum Vergiessen des Dübels gedient, der die unten angestückten Teile am Torso festhielt, wenig glaubhaft, da sie den Zweck des untersten Loches, in welchem noch der Bronzezapfen sitzt, unerklärt lässt. Für gewöhnliche Stiftlöcher, etwa zum Ansatz von Bronzezierrat, sind alle drei zu gross. Das lehrt deutlich der Vergleich mit den beiden auf den Schultern befindlichen kleinen Stiftlöchern, in denen ursprünglich Bronzeknöpfe steckten, die den Chiton zusammenhielten. Die Flügel waren nicht, wie bei dem auf der gleichen Tafel abgebildeten Torso, besonders angestückt, sondern aus dem nämlichen Blocke Marmor angearbeitet. Sie liegen in der Richtung der Rückenfläche, als unbewegliche Glieder, ohne Gelenke. In der Mittellinie des Rückens stossen sie aneinander; in den oben dadurch entstehenden Zwickel schmiegt sich der breite Haarschopf. Dieser verläuft unten in gleichmässig gekrümmtem, geschlossenem Contur und wird durch gerade Linien in einfache horizontale Wülste geteilt. Die Fläche der Flügel ist ganz glatt, die Federn waren also (wie z. B. auch an der Nike der Akropolis, Katalog n° 691) aufgemalt. Doch lassen sich sichere Spuren von Bemalung weder hier noch sonst auf der Figur constatieren. Die Kopfnicker scheinen gleichmässig gespannt gewesen zu sein, der Kopf blickte also wohl geradeaus nach vorn. Am linken Oberarm ist an der unteren Bruchstelle der abgesetzte Rand eines kurzen Ärmels angegeben, wie am rechten Arm; derselbe setzt sich aber nach oben nicht weiter fort, war also vermutlich durch Farbe weiter ausgeführt. Die Gewandung scheint der blosse Chiton gewesen zu sein. Die Bewegung der Arme werden wir uns ähnlich wie an der kleinen bronzenen Nike der Akropolis zu denken haben, die wir umstehend abbilden*): die Rechte fasste den abstehenden Zipfel des Gewandes, die Linke, wohl ebenfalls gesenkt, lag an der Hüfte an. Die Beine scheinen — nach der höheren Erhebung des rechten Oberschenkels zu schliessen, heftiger als an der auf der gleichen Tafel abgebildeten Marmorstatue — noch im alten Sprungschritt bewegt gewesen zu sein.

In der Gewandung hingegen geht die Figur beträchtlich über ihre eben genannte Genossin hinaus. Das Steife und Schematische der gelegten Falten hat sich hier zu grösserer Natur-

*) Ob identisch mit dem in den Athen. Mitt. XIII, p. 227 erwähnten, ca. 0,80 m hohen Niketorso?

**) Diese wie die folgenden Angaben nach Mitteilungen von Paul Herrmann.

*) Ath. Mitt. 1886, Taf. XI, c; Studniczka, die Siegesgöttin, Taf. II, fig. 9; Collignon, hist. de la sculpture grecque I, p. 140, fig. 70; de Ridder, catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole II, p. 323, n° 808, fig. 314; Seemann-Winter, Kunstgeschichte in Bildern I, 34, 4; Reinach, répertoire 391, 6.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 526 rechts oben.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

wahrheit und Lebendigkeit entwickelt. Es ist nur noch ein kleiner Schritt zu dem Gewandstil, wie er uns etwa durch die olympischen Giebel vergegenwärtigt wird. Um so mehr befremden altertümliche Züge im Einzelnen, wie die unbewegte Stellung der Flügel, der Blick des Gesichtes gradeaus, das Festhalten am alten Sprungschema.

526 rechts unten. Archaische Bronzestatuette der Nike.

London, British Museum.

H. B. Walters, catalogue of the Bronzes (1899), p. 67, n° 491, pl. XIV. A. S. Murray, greek bronzes (the Portfolio, n° 36; April, 1898), p. 15 ff., Fig. 4. Athen. Mitt. XI (1886), p. 373 (Petersen). Studniczka, die Siegesgöttin, p. 7, Anm. 2; p. 8, Anm. 2. Berliner philol. Wochenschrift, 23. März 1901, Sp. 374 (Furtwängler).

Aus Sammlung Payne Knight; die genauere Herkunft ist nicht bekannt. Hoch $6^1/_4$ inches = ca. 16 cm*). Auf der Rückseite ist die Figur ganz flach, wie ein Relief. Die Linke fasst einen Zipfel des Gewandes, die Finger der erhobnen Rechten einen kleinen, bisher unerklärten Gegenstand**), dessen Gestalt auf unsrer Abbildung deutlich wird. Hinten fällt das Haar, in welchem ein Diadem mit eingravierter Verzierung, als dichte Masse herab, während seitlich losgelöste lange Locken auf die Schultern flattern. Armbänder an beiden Handgelenken. Die Flügel stehen, noch ohne Glieder und Gelenke, in der Ebene der Figur. Kopf und Oberkörper sind dem Beschauer zugekehrt, während die Beine im Profil gesehen werden. Der Untersatz der Füsse scheint das Oberteil eines Schiffes darstellen zu sollen: rechts v. B. den Hintersteven des Achterschiffes (puppis), links den Sporn am Vorderteil (Bug, Prora), den eine Volute mit dem Fusse der Göttin verbindet. Also derselbe Gedanke bereits wie bei der Nike von Samothrake*). Die stürmische Bewegung treibt die Locken und das über die Schultern geworfene Gewandstück zurück. Hierin und in der Neuheit des Motives offenbart sich eine gewisse Frische und Unbefangenheit der Beobachtung, während im Übrigen die Figur der alten schematischen Typik folgt. Der Katalog des British Museum reiht sie unter den etruskischen Bronzen ein, wogegen bereits Murray und Furtwängler sich ausgesprochen haben: sie scheint eher von griechischer Arbeit zu sein. Eine gewisse Freiheit in Einzelheiten der Gewandbehandlung, wie das Überschlagen des Gewandrandes in der linken Kniebeuge, die reiche Bewegung der Chitonmasse unterhalb des linken Oberschenkels, verweist die Figur bereits in das 5. Jahrhundert. Ob die Benennung Nike unbedingt das Richtige trifft, muss in Hinblick auf den unerklärten Gegenstand in der Rechten zunächst noch unentschieden bleiben.

*) Nach Walters; ich selbst habe die Figur nicht untersucht.

**) Vgl. die archaische Nike-Bronze der Akropolis, de Ridder II, 814: „la main droite élève entre le pouce et les autres doigts un bouton allongé".

*) Brunn-Bruckmann, Taf. 85.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 526 rechts unten.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

527. Kopf eines Athleten.

Rom, Capitol.

Helbig, Führer[2] I, 426. Furtwängler, Meisterwerke p. 392. Nuova descrizione del Museo Capitolino (1888), p. 69, n° 19. Photographieen des Kopfes sind beim deutschen archaeologischen Institut in Rom käuflich (im Verzeichnis derselben im Jahrbuch 1897, p. 138 nicht erwähnt).

„Ergänzt: der untere Teil des Halses und die Büste. Die Nase und die Oberlippe scheinen von moderner Hand überarbeitet worden zu sein und hierdurch ihre sonderbare Bildung

Fig. 1.

erhalten zu haben" (Helbig). Nach Amelung scheint die Überarbeitung der Nase schon im Altertum stattgefunden zu haben, da auf den abgeplatteten Stellen Sinter sitze. Doch sei Genaueres bei der jetzigen Aufstellung des Stückes nicht zu constatieren. Höhe von Haaransatz-Kinnspitze 0,195 m.

Die frühere, völlig haltlose Deutung des Kopfes auf Juba II. von Mauretanien ist jetzt mit Recht aufgegeben worden. Es liegt zweifellos ein Athletentypus des 5. Jahrhunderts vor. Das fremde, „barbarische" Element in den Gesichtszügen, das, neben Anderem, zu der falschen Deutung auf Juba verführt hat, scheint vielmehr als eine stilistische Eigentümlichkeit des erfindenden Künstlers sich zu erklären; durch die Überarbeitung mag es noch etwas gesteigert worden sein. Wir werden es besser als den Ausdruck mürrischer Verdrossenheit bezeichnen und uns

Fig. 2.

dabei verwandter Erscheinungen aus der neueren Kunstgeschichte entsinnen. Es findet sich in entsprechender Weise an einem der gleichen Stilstufe angehörigen Jünglingskopfe des athenischen Nationalmuseums wieder*). Beide Werke hat man mit Recht in den weiteren Kreis der später-myronischen Kunst eingereiht.

Auf dem Schädel des römischen Kopfes liegt ein Gefüge von riemenartigen, offenbar aus Leder zu denkenden Binden auf. Der Zweck dieser Vorrichtung ist nicht bekannt; vermutlich diente sie zum Schutze des Hauptes beim Faust- oder Ringkampf, ähnlich wie die ledernen Kappen, die

*) Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, n° 644—646.

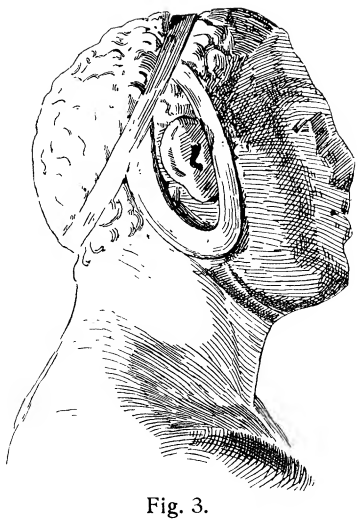


Fig. 3.

wir öfters bei Athleten finden*). Die beistehend (Figg. 1, 2 und 3) abgebildete Statuette, in englischem Privatbesitze**), stellt einen Athleten dar, der im Begriffe ist, sich einen ähnlichen Kopfschutz anzulegen. Beide Hände machten sich offenbar am linken Ohre zu thun***) und zogen dort die Riemen stark an, so dass sich der Kopf zur linken Schulter senkt und der Oberkörper dieser Bewegung folgt. Einer der Riemen läuft bindenartig rund um den Schädel; das rechte

Fig. 4.

(geschwollene) Ohr ist von einer Abzweigung dieses Riemens umgeben. Am untern Ende dieser halbellipsenförmigen Abzweigung ist ein Riemen befestigt, der, wie das Sturmband eines Helmes, vorn am Halse unter dem Kinn von einem Ohre zum andern läuft und vermutlich (diese Partie ist sehr zerstört) rechts ebenfalls in einer solchen das Ohr umgebenden halben Ellipse endigt. Die Hände scheinen damit beschäftigt gewesen zu sein, diese letztere an der Kopftänie zu befestigen. Es würde sich so ein ziemlich einfaches System von Riemen ergeben — einer um den Schädel, von ihm ausgehend zwei Riemen um die Ohren, und diese durch einen Halsriemen verbunden —, das ganz direct an die „Bandagen“ erinnert, die wir auf unsern studentischen Mensuren den am meisten gefähr-

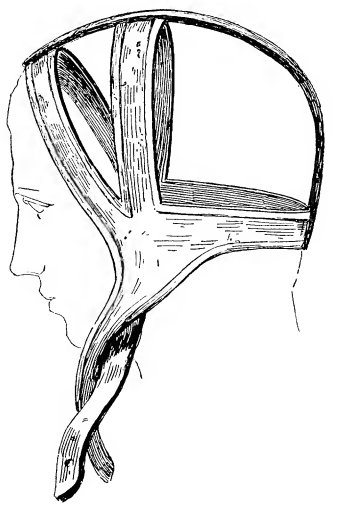


Fig. 5.

deten Adern umzulegen pflegen (vgl. die beistehende Skizze von K. Reichhold, Fig. 4).

Die Statue, zu der der capitolinische Kopf gehört, giebt den Athleten, wie es scheint, in einem etwas früheren Augenblicke wieder. Er scheint sich das Riemensystem zunächst nur über den Kopf, der sich zur rechten Schulter neigt, geworfen und, wie ein Diadumenos, die Enden der Riemen in einiger Entfernung vom Kopfe gepackt zu haben. Auch ist die Anordnung der Kopfriemen im Einzelnen eine andere, als an der englischen Statuette (vgl. K. Reichholds beistehende Ergänzungsskizze, Fig. 5). Quer über den Schädel laufen drei Riemen, die an den Ohren zusammentreffen: einer vorn herum, einer über den Scheitel und einer um den Hinterkopf. Sie sind durch einen von vorn nach hinten gehenden Längsriemen mit einander verbunden. Diese kappenähnliche Bedeckung wurde vermutlich unter dem Kinn zusammengebunden: der Athlet hält diese End-

*) Vgl. Helbig, Führer² I, 613; Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz p. 269, n° 263. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, n° 1207—9 (sog. Juba im atheni-schen Nationalmuseum).

**) Hoch 0,45 m. Ehemals in der Sammlung Stroganoff in Rom, aus welcher sie versteigert wurde. Vente Tavazzi, Rome 1898, Taf. 15, n° 202. Die rechte Gesichtshälfte corrodiert; sonst ist die Oberfläche gut erhalten. Von feiner und delicater Arbeit. Etwa „skopasischen“ Stiles. Ich verdanke Fr. Hauser eine Revision meiner vor dem Originale gemachten Angaben.

***) Spuren der rechten Hand auf der linken Brust. Reste der linken Hand am linken Ohr, im Einzelnen nicht mehr genau zu erkennen.

riemen zur Zeit noch in der Hand, um sie nachher fester anzuziehen. Amelung vermutet, dass die Riemen an der Stelle der Ohren sich zu einem grösseren Lappen verbreitert haben und dass die ganze Vorrichtung überhaupt zum Schutze der Ohren gedient habe. Doch scheint mir auch hier eher ein Schutz der Schlagadern beabsichtigt zu sein, da die Ohren voll ausgearbeitet sind und auf diesen Körperteil, wie uns die Monumente lehren, von den Athleten überhaupt wenig Rücksicht genommen zu werden pflegte.

Im Stockholmer Nationalmuseum befindet sich der Figg. 7, 8 und 9 abgebildete Kopf*), der trotz kleiner Abweichungen als Wiederholung des capitolinischen zu gelten hat. Der verbindende Längsriemen, der bei letzterem gerade über der Nase ansetzt, liegt beim Stockholmer Exemplar mehr über dem linken Auge; der vordere Riemen, der zur linken Schläfe abwärts führt, bedeckt am capitolinischen Kopfe die Haargrenze, am andern nicht. Da aber Kopfform und -wendung, in den Haaren der linken Seite, wie mir Amelung Angesichts des capitolinischen Kopfes versichert, sogar Locke für Locke übereinstimmt, kann es nicht zweifelhaft sein; dass Repliken des nämlichen Typus vorliegen. Es ist lehrreich, zu sehen, wie durch Copistenungenauigkeit und durch Überarbeitung ein Original entstellt werden kann. Das römische Exemplar verdient, schon seiner stilgetreuen Arbeit halber, auf alle Fälle das grössere Zutrauen. Bei Marchese Chigi in Siena soll sich, nach Angabe von Amelung, eine dritte Wiederholung befinden*).

Fig. 6.
Profil des Kopfes im Capitol (Tafel 527).

*) Philologus 1868, p. 233, n° 209 (Wieseler). Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, zu n° 644—646. Phot. Lagrelius 59; die Autotypie des r. Profiles nach einer neuen Aufnahme, die ich der Freundlichkeit von L. Kjellberg verdanke. — Sehr krystallinischer weisser Marmor. Neu: Unterteil der Nase. R. Ohr mit Gips verschmiert. Das l. geschwollen. Der Kopf ist sehr stark geputzt.

*) Von Petersen in seinem Berichte über diese Sammlung, röm. Mitt. d. J. 1893, p. 347 ff., noch nicht erwähnt.

Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.

528 links. Griechisches Grabrelief.

Rom, Palazzo Barberini.

Matz-Duhn 3729. Arch. Zeit. XXIX (1871), Taf. 53,2; p. 138 ff. (Michaelis). Bei Beiden ältere Litteratur. Annali d. J. 1871, p. 210 (Matz). Pauly-Wissowa, s. v. Χιτών, Sp. 2320 (Amelung).

Von unbekannter Herkunft. Hoch (von unten bis zur wagerechten Fuge über den Köpfen) 1,43 m, breit 1,175 m. Ergänzt sind: das ganze Oberteil des Reliefs von oberhalb des Kopfes der sitzenden Frau an, mit Kopf und linker Hand der stehenden, der ganze Baum *) und die untere rechte Ecke des Reliefs. Der Kopf der sitzenden Frau ist alt und zugehörig. Das Relief war einmal mitten durch in drei Teile gebrochen.

Zwei vollbekleidete Frauen, die eine stehend, die andere sitzend, sind einander gegenübergestellt. Ob Beide als Verstorbene zu denken sind oder nur die Eine, ging aus der jetzt fehlenden Inschrift des Reliefs hervor. In der Darstellung selbst erinnert Nichts an Tod und Jenseits: eine einfache Scene freundschaftlicher Unterhaltung. Schwierigkeit bereitet die Deutung des Gegenstandes in den Händen der Sitzenden. Es scheint die Spindel gemeint zu sein, die in der Linken gehalten wird, während die Rechte den Faden zieht.

Das Relief steht seinem Stile nach dem Friese des Parthenon nicht fern. Grabreliefs aus dieser Zeit, von solchen Dimensionen und von solcher Güte der Ausführung, sind nur wenige auf uns gekommen. Der Kunstsammler, der die Platte im Altertum nach Rom entführt haben wird, war offenbar ein Kenner von feinem Geschmack. Auch heute noch gehört das Relief zu den edelsten Werken griechischen Meissels, die in Rom erhalten sind.

*) „Die Grenze des Ergänzten läuft unmittelbar an Kopf und Rücken der sitzenden Figur hin“ (Michaelis). „Ein kleines Stück dicht am Sitz ist antik, aber modern überarbeitet“ (Amelung).

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 528 links.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

528 rechts. Grabrelief der Demetria und Pamphile.

Athen, Dipylon.

Conze, die attischen Grabreliefs Taf. XL; n° 109; dort die ältere Litteratur. Friederichs-Wolters 1051.

„Gefunden 1870. Pentelischer Marmor. Hoch 2,15. Breit jetzt 1,45. Die Seitenwände sind neu, der Giebel ist beschädigt, die Verletzung des Bildwerkes gering; die Nase der stehenden, eine grosse Zehe und einzelne Finger der sitzenden Figur sind bestossen, auch fehlen ein Stuhlbein [das jetzt ergänzt ist] und Teile der Stuhllehnen. Über dem Sockel aus Porosstein war das Grabmal aus vier Marmorteilen aufgebaut, dem Giebel, der Reliefplatte und den beiden Seitenwänden. Innerhalb der jetzt 0,40 tiefen Nische tritt das Relief bis zur völligen Freiheit einzelner Teile über die Hintergrundplatte vor“ (Conze).

In welchem persönlichen Verhältnisse die beiden Frauen zu einander gestanden haben, ob Verwandte oder nur Freundinnen, können wir nicht mehr sagen. Die stehende, Demetria, ist durch Gesichtszüge und Haartracht als die ältere charakterisiert. Sie trägt ausser dem Mantel zwei Chitone, von deren unterem man die geknöpften Halbärmel sieht.

Das Grabmal gehört durch seine Grösse und die Höhe des Reliefs zu den hervorragendesten des 4. Jahrhunderts. Die Arbeit ist nicht sonderlich fein und empfunden, aber sie verdient auch nicht den Tadel der Aeusserlichkeit und Plumpheit, den man ihr gespendet hat. Ungefähr die Mitte des 4. Jahrhunderts wird die Entstehungszeit sein.

Wir haben das Relief mit Absicht auf die gleiche Tafel wie das barberinische gesetzt, zur Vergegenwärtigung der stilistischen Unterschiede der sepulcralen Reliefplastik im 5. und im 4. Jahrhundert. Die Gestalten der phidiasischen Epoche leben für sich, glauben sich unbeobachtet, sind in gemeinsamer Handlung begriffen. Die Figuren des 4. Jahrhunderts hingegen haben sich in schöner Pose zurechtgesetzt, actionslos, nur durch das Bestreben, dem Beschauer Eindruck zu machen, mit einander verbunden. Auf den Grabreliefs der hellenistischen Zeit endlich stehen die Figuren oft wie statuarische Typen völlig unverbunden und zusammenhanglos nebeneinander.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 528 rechts.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G
München 1902.

529. Statue des Hypnos.

Madrid, Prado.

Kopf der Madrider Hypnos-Statue.

Inventar 530. Hübner 39; hier und bei Friederichs-Wolters 1287 die ältere Litteratur. Winnefeld, Hypnos (1886), p. 7 ff. Roscher, myth. Lexikon s. v. Hypnos, Sp. 2849 f. (Sauer). Brunn, griech. Götterideale p. 26 ff. Furtwängler, Meisterwerke p. 648 ff. Collignon, hist. de la sculpt. gr. II, p. 357 f. Bulle-Hirth, der schöne Mensch, Taf. 160. Klein, Praxiteles, p. 133 ff. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, n° 260.

Hoch 1,50 m (nach Hübner), also etwas unterlebensgross. Der Fundort der Statue ist unbekannt. Ihre Erhaltung ist selten vorzüglich; es ist nichts an ihr ergänzt. Die Oberfläche ist durch Putzen verdorben. Der untere Teil der Rückseite des Stammes ist glatt gearbeitet: offenbar stand mit dieser Seite die Statue vor einem Hintergrunde. Daraus ergiebt sich, dass der Gesichtspunkt, von welchem aus diese Kopie betrachtet werden sollte, derjenige der auf unsrer Tafel links befindlichen Aufnahme ist. Dabei muss allerdings ursprünglich der grösste Teil des schönen Kopfes von dem erhobnen rechten Arme verdeckt worden sein. Die Arbeit der Kopie ist ziemlich langweilig und leblos.

Zahlreiche Wiederholungen des Typus*) in kleinen Bronzen, an welchen die Arme zum Teil erhalten sind, lehren, dass dem Gott in die erhobene Rechte ein Horn zu geben ist, aus dem er den Schlummer auf die Ruhenden herniedergiesst, in die Linke ein Mohnzweig. Leichten Schrittes und unhörbar, den Boden kaum mit den Füssen berührend, wandelt er über die Erde. Frieden und Erquickung bringt er den Müden. An den Schläfen spriessen ihm Flügel, nicht zu kräftiger Bewegung gespannt, sondern matt gesenkt, wie die Schwingen eines Nachtvogels, der still durch die Büsche streicht. Es ist, als solle ihr leises Fächeln den Schlummer auf die Augen des Träumenden niederwehen. Der Blick des Gottes ist ohne festes Ziel; denn er wechselt mit jedem Schritte, den der Gott vom einen Schläfer zum andern thut.

*) Zu den bisher bekannten ist die kopf- und armlose Bronzestatue im Besitze der Wittwe des bekannten Staatsmannes Antonio Cánovas del Castillo in Madrid hinzuzufügen: publiciert von D. Juan de Dios de la Rada y Delgado in „Historia y Arte“ (Madrid, 1895), I, p. 186 und Tafel. Als Tanzender aufgestellt; von den Beamten des Dresdner Museums nach dem dort befindlichen Abgusse als Replik des Hypnos erkannt. Gefunden in Jumilla (Murcia). Hoch 0,71 m.

Es kann nur einer der wahrhaft grossen Künstler sein, dem wir diese herrliche Erfindung verdanken. Sie ist eine der reinsten und deutlichsten Offenbarungen griechischen Kunstgeistes. Alles an ihr ist Leben, unmittelbare, aus der Empfindung herausgeborene Natur, keine reflectierte Abstraction. Das wird besonders deutlich, wenn wir Darstellungen des Schlafgottes daneben halten, die die nüchterne, verstandesmässig arbeitende römische Kunst geschaffen hat. Da hat sich die zarte und milde Gestalt des jugendlichen Hypnos in einen bärtigen, struppigen Alten verwandelt, der müde auf einen Stab gelehnt steht und schläft. Die Wirkung seiner Gabe hat ihn selbst gepackt. Das ist kalt realistische Deutlichkeit, keine Poesie mehr. Ein verstandesmässiger Begriff an Stelle einer lebendig handelnden Individualität. Aber auch gegenüber seinen unmittelbaren Vorgängern hat der Meister der Hypnosstatue einen grossen Schritt vorwärts gethan. Das Bild eines schönen, sanften Jünglings, der, mit mächtigen Schulterflügeln geschmückt, seinem älteren Gefährten, dem Todesgotte, bei der Bestattung der Verstorbnen zur Hand geht, fand er bereits von der Kunst ausgestaltet vor. Aber diese Figur hat noch wenig Persönliches, Individuelles; ohne die Namensbeischrift und ohne Kenntnis der Typik würden wir sie kaum richtig zu deuten vermögen. Die scharfe und präcise Charakteristik des Hypnos als Dämons des Schlafes, die formale Wiedergabe des eigentlichen, innersten Gehaltes in seinem Wesen, kurz die Schaffung des Ideales dieser Gottheit, das scheint, soweit wir heute zu sehen vermögen, das Werk dieses Künstlers allein zu sein. In der Gestaltung der äussern Erscheinung des Gottes verzichtete er dabei auf die grossen Rückenflügel und ersetzte sie durch die kleineren, die aus den Schläfen wachsen. Sicherlich mit tieferer Absicht; denn ohne Not hätte er sich nicht dieses so wirkungsvollen Schmuckes begeben. Eines der Attribute, die er dem Gott verliehen hat, giebt, glaube ich, die Erklärung. Hypnos giesst nicht nur aus dem Horne in seiner Rechten die einschläfernden Säfte auf die Müden herab, sondern er berührt auch ihre Schläfen mit dem Mohnzweige, der, „von lethaeischem Taue feucht“ *), ihnen Vergessenheit bringt. Der Gott schwebt also nicht in den Lüften, sondern er wandelt über das feste Erdreich dahin, durch die Reihen der Schlafenden hindurch. Aber wie dem auch sei, in jedem Falle hat der Künstler seine Absicht, den Gott des Schlafes zu verkörpern, in klarster und idealer Weise erreicht. Hauptmittel des Ausdrucks ist natürlich der Kopf, dessen Einzelbildung wir an der bei Perugia gefundenen Bronzereplik des British Museum *), einer vorzüglichen Arbeit, besser verfolgen können. Brunn hat ihm eine seiner tiefsinnigsten und scharfsichtigsten Untersuchungen gewidmet **), auf deren Lectüre hier verwiesen sei. Er weist darin nach, wie die Bildung der Einzelzüge des Gesichtes durch die aus den Schläfen herauswachsenden Flügel bedingt wird und wie jede Form mit weiser Berechnung nach dem Vorbilde, das die Kopfstructur nächtlicher Vögel bietet, aufgebaut ist. Von nicht geringerem Reize ist der zarte, schwellend weiche Körper, der ausgesprochne Chiasmus der Glieder, durch den aber die Schönheit des Gesammtconturs nicht beeinträchtigt wird, das Momentane der ganzen Stellung.

Sind wir im Stande, den Namen des Meisters zu nennen, der dieses eigenartig anziehende Werk geschaffen hat? Man brachte es früher mit Praxiteles in Verbindung, da die weiche Behandlung der Form an die Werke dieses Künstlers erinnert, ein Détail, wie die seitlich unter die Kopfbinde durchgesteckten Haarbüschel, sehr ähnlich am Kopfe des Sauroktonos wiederkehrt. Von anderer Seite ist dann, meines Erachtens mit unzulänglichen Mitteln, der Versuch gemacht worden, die Erfindung der Statue dem Feuergeiste des Skopas zuzuweisen. Soll es uns mit dem Hypnos ergehen wie mit den Niobiden, bei denen schon das Altertum zwischen Skopas und Praxiteles schwankte und die auch heute noch nach ihrem Meister suchen? oder haben wir es, wie wahrscheinlich bei den Niobiden und bei der Demeter von Knidos, mit einer dritten Künstlerpersönlichkeit zu thun, die vom Einen wie vom Andern formale Elemente in sich aufnahm und zu einem neuen Ganzen verarbeitete? Mir will scheinen, dass es falsch war, den Gedanken an Praxiteles gänzlich aufzugeben ***). Die Ähnlichkeit in der Bildung von Stirn und Haar und Gesichtsoval mit dem Sauroktonos ist auffallend stark; die abweichende Bildung einzelner Formen ist bedingt durch das besondere Wesen der darzustellenden Persönlichkeit. Und in der Körperbildung ist Nichts, was den Stileigentümlichkeiten des Praxiteles widerspräche. Einem andern aber, als einem Meister ersten Ranges, können wir kaum eine so tiefe Erfindung zutrauen. Zur völligen Sicherheit freilich lässt sich Mangels positiver

*) Vergil, Aeneis, V, 854.

*) Brunn-Bruckmann Taf. 235.

**) Annali d. J. 1868, p. 351 ff. = Griechische Götterideale p. 26 ff.

***) So urteilt auch Klein a. a. O.

Zeugnisse die Urheberschaft des Praxiteles nicht erheben.

Das Original war zweifellos, wie schon das Vorhandensein einer grossen Wiederholung in diesem Material beweist, aus Bronze. Ihm fehlte natürlich der Stamm am linken Bein, der bei der Marmorcopie zur Stütze erforderlich war. Zwei Eidechsen klettern an ihm empor; vielleicht wollte, wie man gemeint hat, der Copist mit ihrer Anbringung das leise, unhörbare Auftreten des Gottes andeuten, das selbst diese scheuen Tierchen nicht in ihrem Spiele zu stören vermag.

530. Zwei Reliefs aus der Zeit des Marc Aurel.

Rom, am Constantinsbogen.

Über die Zusammensetzung des Reliefschmuckes des Constantinsbogens im Allgemeinen s. Petersen, vom alten Rom, p. 40 ff.

Die beiden hier abgebildeten Reliefs sind in die rechte Hälfte der Attika der Südseite des Bogens eingelassen (s. die Gesammtvedute bei Petersen, a. a. O., p. 39, Abb. 29). Sie bilden eine Serie mit den sechs andern Reliefs der Attika beider Langseiten; drei weitere Bestandteile dieser Reihe (Brunn-Bruckmann Taf. 268b und 269; Helbig, Führer² I, 559—561) sind in den Conservatorenpalast gelangt. Da die letzteren ehemals in der Kirche Santa Martina e San Luca sich befanden, die auf den Resten der von Caesar am Forum errichteten Curia Julia sich erhebt, so vermutet man, dass die ganze Reliefreihe ehemals zu einer späteren Decoration dieses Gebäudes gehört habe.

Gegenstand der Darstellungen waren Scenen aus dem Leben, nicht, wie man früher glaubte, des Traian, sondern, wie Petersen (Röm. Mitt. d. J. 1889, p. 317; 1890, p. 73 f.) nachgewiesen hat, des Marc Aurel.

Das Relief links:

Abg. bei Bellori, veteres arcus, Taf. 27, bei Rossini, gli archi trionfali (Roma 1836), tav. 71, bei Canina, edifizj di Roma IV, tav. 249, Fig. 2 und bei Guhl und Koner, Leben der Griechen und Römer⁶ p. 804, Abb. 1002. Modern ergänzt*) ist der oberste Teil des Reliefs sowie Einiges an den Rändern — im Einzelnen auf dem Lichtdrucke deutlich sichtbar —, ferner der Kopf des Kaisers**).

Dargestellt ist das Opfer der suovetaurilia, das der Kaiser — wie man aus seiner militärischen Umgebung schliessen darf, bei Gelegenheit eines Triumphes — dem capitolinischen Juppiter und den anderen Gottheiten des Krieges darbringt. In der Mitte Marc Aurel selbst, in der feierlichen Toga, eine Rolle in der Linken, mit der Rechten in die Flamme des vor ihm stehenden Dreifusses Weihrauch streuend. Er hat denselben dem Kästchen entnommen, das der Camillus, der lockige, bekränzte Opferknabe, ihm entgegenreicht. Der Ton der Doppelflöte, die der Bärtige rechts vom Kaiser bläst, begleitet die heilige Handlung. Diener führen die Opfertiere herbei: links, das Doppelbeil über der Schulter, der jugendliche Popa, mit dem Stier, den er mit der Rechten am rechten Horne packt; zu beiden Seiten des Kaisers kleiner gebildete bärtige victimarii mit Widder und Eber, deren Leiber mit Kränzen oder Binden umwunden sind. Der Hintergrund des Reliefs ist durch Gestalten der militärischen Begleitung des Kaisers gefüllt. Rechts vom Camillus zwei Tubabläser, deren Fanfaren dem Heere den Vollzug des Opfers verkünden. Jenseits von diesen eine grössere Zahl behelmter Krieger mit Reiterfahnen (vexilla)*), und links sich anschliessend Träger von Feldzeichen**), nach Barbarensitte mit Tier-

*) Nach Mitteilung von E. Petersen, dem ich auch verschiedene Hinweise zur Deutung der einzelnen Figuren verdanke.

**) S. hierüber Petersen, röm. Mitt. 1890, p. 74, und Bernoulli, röm. Ikonographie III, p. 222 f.

*) Unklar bleibt Zweck und Anbringung der beiden grossen täniengeschmückten Kränze jenseits dieser vexilla. Ob besondere dona militaria gemeint sind (vgl. z. B. v. Domaszewski, Fahnen, p. 31, n° 3, Fig. 5)?

**) Zu den Einzelheiten dieser Feldzeichen vgl. v. Domaszewski, die Fahnen im römischen Heere (Abh. d. arch.-epigr. Seminars d. Universität Wien, V, 1885).

Links ein Praetorianersignum, aus Gold zu denken. Zu unterst an der Fahnenstange drei geschuppte, wohl aus Metall bestehende, umgekehrte Becken (offenbar keine „Quasten", wie Domaszewski auf anderen Monumenten diese Gegenstände bezeichnet), darüber eine corona muralis, ihr folgend eine imago mit dem (verstümmelten) Bilde des regierenden Kaisers, und zu oberst ein Querholz, von dem ein vexillum und an den Seiten Bänder herabhängen. Die (jetzt fehlende) Spitze war vermutlich von einem Adler gekrönt. Die für die Signa der Prätorianer, der kaiserlichen Leibgarde, sonst charakteristischen Blätterkränze (coronae aureae) fehlen.

In der Mitte der Legionsadler. Er steht auf einem capitellartigen Postamente, das auf der Fahnenstange befestigt ist. In den Krallen hält er das Blitzbündel, im Schnabel einen undeutlichen Gegenstand (kaum eine Eichel, wie bei Domaszewski a. a. O. p. 29, Fig. 3). Um seine aufgerichteten Flügel scheint eine corona (muralis? vgl. Domaszewski p. 33, Fig. 9) als Ehrenzeichen geschoben zu sein.

Rechts ein Legionssignum, mit silbernen Ordensauszeichnungen geschmückt. Über dem Schuppenbecken ein Halbmond, wohl apotropäischer Bedeutung, und darüber vier phalerae. Die Ergänzung des obersten Teiles wird im Wesentlichen das Richtige treffen: auf einem Querholze, das mit purpurnen Bändern an seinen Enden geschmückt und mit einer vertieften Fläche versehen ist, die die inschriftliche Angabe des Truppenkörpers trägt, das krönende Zeichen — hier als Adler mit gesenkten Flügeln ergänzt, sonst wohl auch in der Gestalt einer Hand oder eines der Tierbilder, oder ein einfacher Kranz.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 530.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

fellen auf dem Haupte. Unter ihnen, aber nicht zu ihnen gehörig, offenbar aus dem nächsten Gefolge des Kaisers, die vornehme Physiognomie eines unbedeckten Bärtigen, der wir auch sonst häufig in der Umgebung des Marc Aurel begegnen*). Es ist der Schwiegersohn und Generalstabschef des Kaisers, Claudius Pompeianus.

Von Triumphen des Marc Aurel sind uns zwei besonders überliefert: 166 über die Parther, 176 über die Germanen und Sarmaten. Da er den ersteren mit L. Verus, seinem Adoptivbruder und Mitregenten, gemeinsam feierte, derselbe aber auf den Reliefs nirgends mit dargestellt ist, auch das Praetorianersignum links nur e i n Kaiserbild enthält, so handelt es sich offenbar um eine Feier nach dem Tode des Lucius Verus († 169), vermutlich also um den germanischen Triumph.

Das Relief rechts.

Abgebildet bei Bellori a. a. O. Taf. 26, bei Rossini a. a. O. tav. 71 und bei Canina a. a. O. tav. 249, fig. 2.

Ergänzt sind auch hier Teile des Reliefrandes und das obere Stück der Platte, sowie der Kopf des Kaisers.

Dargestellt ist die allocutio, die Anrede des Herrschers an sein versammeltes Heer. Er steht auf einer Estrade, dem Tribunal, mit Tunica und Paludamentum und, wie es scheint, auch kurzen Hosen bekleidet, und erhebt die Rechte zur Ansprache. Hinter ihm, ebenfalls auf dem Tribunal, sein General und Verwandter Claudius Pompeianus, dem wir bereits auf dem eben besprochenen Relief begegneten. Als Vertreter des Heeres erscheinen Soldaten verschiedener Waffengattungen: in der Mitte Legionare mit dem Schienenpanzer*), ihnen zur Seite Krieger in Schuppen- und Plättchenpanzern**), im Mittelgrunde zwei durch das Tierfell charakterisierte Fahnenträger.

Die ganze Serie der Reliefs beweist, wie Vortreffliches die Kunst in dieser Periode auf dem Gebiete historischer Darstellung zu leisten noch im Stande war. Auf dem Opferrelief zwar ist die Composition etwas gedrängt und unbeholfen, die Figuren des letzten Grundes, um noch gesehen zu werden, unnatürlich in die Höhe geschoben, die Gestalten der beiden victimarii, bärtiger Männer, aus Raumzwang in Kindergrösse gebildet. Aber einzelne Figuren, wie der tubablasende Legionar am rechten Ende des Reliefs, der opfernde Kaiser, sind vorzüglich gedacht. Bedeutend höher an Kunstwert steht das Relief der Allocutio, auf welchem sowohl die Figur des Marc Aurel als vor Allem die trotzigen und wetterfesten Gestalten seiner Krieger von hoher Schönheit sind. Die Gesammtanordnung der Figuren ist einfach und übersichtlich, und mit Aufwand von geringen Mitteln ist ein lebendiges Bild des an sich wenig bedeutungsvollen Vorganges gegeben.

*) Petersen, röm. Mitt. d. J. 1890, p. 74. v. Domaszewski, die Religion des römischen Heeres (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 1895), p. 6. Petersen, v. Domaszewski, Calderini, die Marcussäule, Text, pag. 43 f.

*) Petersen etc., die Marcussäule, p. 44.

**) Der Panzer scheint aus kleinen, quadraten, in der Mitte durchbohrten Metallplatten zu bestehen, die auf den Ledergrund aufgeheftet sind.

531. Drei nordgriechische Reliefs.

Athen, Nationalmuseum.

Mitte: Oberteil einer Grabstele aus Abdera in Thrakien.

Kavvadias 40; dort weitere Litteratur, aus welcher hervorzuheben: Friederichs-Wolters 35. Sitz.-Ber. d. bayr. Akad. 1876, p. 327 f. (Brunn). Bull. de corr. hell. IV (1880), pl. 8, p. 256 ff. (Pottier). Athen. Mitt. VIII (1883), Taf. VI, 3, p. 91 f. (Brunn). — Collignon, hist. de la sculpture grecque I, p. 273 f. Ath. Mitt. 1890, p. 215 (Heberdey). Brunn, Kunstgeschichte II, p. 212 f.

Thessalischer Marmor (nach Lepsius, Marmorstudien p. 89, n° 230). Hoch 0,48 m, breit 0,39 m bis 0,46 m, tief 0,15 m. Über dem oberen, aus Kymation und Abacus bestehenden Abschlusse der Stele erhob sich ehemals eine Palmette als Krönung, von der jetzt nur noch Spuren vorhanden sind. Von der ursprünglich nicht ganz lebensgrossen Figur selbst ist nichts als der Kopf und ein Stück der rechten, gewandbedeckten Schulter erhalten. Die Körperhaltung mag ähnlich wie auf der Alxenor-Stele (Brunn-Bruckmann Taf. 41b) oder dem Neapler archaischen Grabrelief (ebenda Taf. 416) gewesen sein. Das sorgfältig ausgeführte Haar ist von einer Schnur zusammengehalten; drei Löcher in derselben, in deren oberstem noch Reste von Bronze stecken, dienten zur Befestigung metallnen Schmuckes.

Das Relief gehört zu denjenigen Sculpturen nordgriechischen Fundorts, aus deren damals noch geringer Reihe Brunns scharfer und sicherer Blick die Exsistenz einer eigenartigen Kunstübung jener Gegenden in der archaischen Periode zuerst erkannt hat. In der Zwischenzeit hat sich das Material beträchtlich vermehrt, und es ist gelungen, aus der grossen Gesammtgruppe einer „nordgriechischen“ Plastik die Werke wenigstens einer Kunstprovinz, Thessaliens, als durch ganz besondere Stilmerkmale geeint, bestimmt herauszuheben*). Für die anderen Gegenden Nordgriechenlands, Thrakien und Makedonien einerseits, die Inseln andererseits, fliessen die Quellen der Anschauung auch heute noch spärlich, und es ist wohl hauptsächlich deshalb noch nicht in überzeugender Weise gelungen, für ihre Kunstproducte, die in einzelnen Erscheinungen allerdings eine gewisse Verwandtschaft zeigen, einen einheitlichen Gesammtstil nachzuweisen. Auf der andern Seite muss man allerdings zugestehen, dass die Kunstart keines dieser Werke sich mit einer aus andern Landschaften Griechenlands uns bekannten vollkommen deckt. Diese Beobachtung gilt auch für das vorliegende Relief von Abdera. Denn sein „pastoser“ Stil ist ebensoweit von der streng linearen Zeichnung spartanischer Reliefs, von dem anatomischen Verständnis aeginetischer Arbeiten, als von der quellend üppigen und dabei doch formensicheren Art attischer Kunstwerke entfernt. Sehr treffend hat Brunn gesagt, dass die Weichheit der Oberfläche an dem Relief das innere Wesen der Form vielmehr verhülle als erkennen lasse. Die Arbeit ist, bei aller Sorgfalt, etwas auf gefälligen Schein berechnet, mehr malerisch wirkungsvoll, als formal bewusst. In mancher Beziehung hierin verwandt erweist sich hingegen der Stil der archaischen Bildhauerarbeiten von der kleinasiatischen Küste, bei denen der äusserlichen Geschicklichkeit, der technischen Routine, der wirkungsvollen Gesammtanordnung ein in gleichem Masse ausgebildetes inneres Verständnis der Form nicht entspricht.

*) Heberdey a. a. O.

Links: Grabstele eines Jünglings aus Larissa in Thessalien.

Kavvadias 741. Athen. Mitt. XII (1887), p. 72 ff. (Wolters). Bull. de corr. hell. 1888, pl. VI, p. 179 ff. (Fougères).

Die beiden Stücke, in die die Stele zerbrochen war und die genau aneinanderpassen, wurden zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gefunden: das Unterteil im Jahre 1881 im jüdischen Friedhof von Larissa, das Oberteil sechs Jahre später in dem drei Stunden nördlich von Larissa gelegenen Dorfe Satomwási. Wahrscheinlich war die Stele im Altertum in der Nähe der Stadt Elatiae aufgestellt. Sie kam aus der Schule von Larissa in das athenische Nationalmuseum. Ihre Höhe beträgt 2,46 m, die Tiefe 0,15—0,25 m; in der Mitte ist sie 0,65 m breit. Das Relief selbst ist 1,56 m hoch. Thessalischer Marmor (nach Lepsius, Marmorstudien, p. 89, n° 229).

Der Jüngling ist mit einem kurzärmligen, bis

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

zu den Knieen reichenden, in der Mitte gegürteten Chiton und darüber einer langen Chlamys bekleidet. Beide sind, wie es scheint, aus dickem Wollstoff gefertigt zu denken. An den Füssen trägt er Sandalen, von denen nur die Sohlen plastisch ausgeführt sind, während das Riemenwerk durch Farbe angegeben war. Farbe belebte ehemals offenbar auch das Haar, das jetzt nur als glatte, anliegende Masse erscheint. Das Haupt ist vom Petasos bedeckt, dessen Riemen das Haar durchschneidet. Die in Schulterhöhe erhobne Linke hält einen Apfel, in der Rechten ruht ein Hase*). Beide Attribute waren ursprünglich Liebessymbole; es ist ungewiss, ob sich auch noch in der Zeit, der unser Relief angehört, der tiefere Sinn dieser Beigaben im Bewusstsein lebendig erhalten hatte. Der leere Raum auf der rechten Seite der Reliefplatte, von der linken Hand abwärts bis zu den Füssen, war vielleicht, wie auf der gleichfalls thessalischen Grabstele des Vekedamos**), durch eine Inschrift gefüllt. Die schöne krönende Palmette entbehrt noch des Akanthos.

Das Relief ist ein höchst charakteristischer Repräsentant der älteren thessalischen Kunst***). Typisch ist vor Allem die plumpe Art, wie die Figur steht, mit der Sohle ganz auf dem Boden, ohne Unterscheidung von Stand- und Spielbein. Der um ein Beträchtliches älteren Aristionstele†) gegenüber kein Fortschritt zu grösserer Naturwahrheit. Der Oberkörper, im Gegensatz zu den im Profil gesehenen Beinen, etwas nach vorn gedreht, der untere Teil der Chlamys vorn sogar fast in völliger Vorderansicht; der Kopf hingegen wieder in strengem Profil. Die Verfertiger dieser thessalischen Stelen hatten, wie Heberdey treffend hervorgehoben hat, das Bestreben, möglichst viele Teile von der menschlichen Gestalt zu zeigen, und so kamen sie zu derartigen anatomischen Unmöglichkeiten. Das ist nicht Ungeschick des Einzelnen, sondern, wie die Betrachtung der Gesammtmasse des Erhaltenen lehrt, bewusstes Schulprincip. Auch die Faltengebung der Gewandung, die Bestandteile der Tracht selbst und ihre Anordnung, die Art, wie die Finger einen Gegenstand fassen, die Bildung der Einzelformen des Gesichtes, die Wiedergabe des Haares, die Proportionierung der ganzen Figur: all das hat seine typisch, traditionell wiederholten Züge. In der Behandlung des Détails herrscht dabei eine grosse Zurückhaltung und Einfachheit, die von der Freude der Attiker an reicher und zierlicher Ausgestaltung der Einzelheiten lebhaft absticht. Sparsamkeit in der Modellierung geht damit Hand in Hand. Es ist ganz lehrreich, etwa die Unterschenkel unserer Figur mit denen des Aristion zu vergleichen. Während man am letzteren erkennt, dass Aristokles recht wohl wusste, wie es unter der Haut aussieht, wie Knochen und Muskeln ineinandergreifen, machen die Beine des thessalischen Jünglings den Eindruck ausgestopfter Tricots. Es sei hier wiederum an die Worte Brunns erinnert, die oben bei Gelegenheit des Reliefs von Abdera citiert wurden: dass die Weichheit der Oberfläche das innere Wesen der Form mehr verhülle als erkennen lasse. Offenbar half die bereits erwähnte reichliche Verwendung von Farbe, den Mangel an plastischer Ausarbeitung einigermaassen zu ersetzen.

Das Relief mag kurz vor der Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden sein.

*) Das Zeichen ✻ auf dessen Schulter rührt von Benutzung der Reliefplatte in christlicher Zeit her und scheint die Anfangsbuchstaben des Namens Jesus Christus zu enthalten.

**) Brunn-Bruckmann 233b.

***) Vgl. Heberdey in den Athen. Mitt. 1890, p. 207 ff.

†) Brunn-Bruckmann Taf. 41a.

Rechts: Unterteil der Grabstele einer Frau, im Jahre 1883 in einem 2½ Stunden vom thessalischen Larissa entfernten Dorfe, wo sie als Brunneneinfassung diente, gefunden. Aus dem Museum von Larissa in das Nationalmuseum überführt. Höhe 1,25 m, untere Breite 0,62 m, Tiefe 0,15 m. Thessalischer Marmor (nach Lepsius, Marmorstudien, p. 89, n° 228).

Kavvadias 740. Ath. Mitt. d. J. XII (1887), p. 72 ff. (Wolters).

Die Frau trägt den im 5. Jahrhundert üblichen langen gegürteten Chiton mit Überschlag und darüber das Himation, das von den Schultern herabfällt. Die erhobne Rechte kann nicht, wie Kavvadias vermutet, einen Zipfel desselben gefasst haben, da dies durch die Lage der Falten ausgeschlossen wird, sondern sie hielt vermutlich eine Blume oder eine Frucht. Auf dem linken Unterarm ruht ein Hase oder Kaninchen*). Links unten, neben dem rechten Fusse, ein Gegenstand, den man als das vordere Bein eines Stuhles oder einer Kline erklärt; das hintere sei dann in Farbe angegeben gewesen**).

Ebensowenig wie die Grabsteine der Polyxena und des Vekedamos von Larissa***) bei grosser äusserlicher Ähnlichkeit ein Paar bilden, sind die beiden auf unserer Tafel vereinten und aus der gleichen Gegend stammenden Stelen Pendants.

*) Über dieses Attribut vgl. das im Text zur Jünglingsstele von Larissa oben Bemerkte.

**) Heberdey, ath. Mitt 1890, p. 214.

***) Brunn-Bruckmann Taf. 233.

Es ist ohne Weiteres klar, dass der Grabstein der Frau einer jüngeren Periode angehört. Die Gewandung ist die in der Zeit des Phidias und seiner Nachfolger gewöhnliche. Der Stand der Beine ist dadurch etwas naturgemässer, dass das rechte durch Einknicken im Knie als Spielbein charakterisiert ist. Aber das Auftreten mit vollen Sohlen hat das Relief noch mit den älteren Stücken gemein, und auch der Wendung des Oberkörpers nach vorn — die linke Brust ist ganz in Vorderansicht gezeichnet — sind wir bei jenen bereits begegnet. Die geschwungnen, wie mit dem Zirkel geschlagnen Falten am linken Ärmel*) erinnern direct noch an die altertümliche Kunstart des in den Ath. Mitt. d. J. 1890, Taf. VII abgebildeten Reliefs aus Tyrnavo. So zeigt sich auch hier, im Fortschreiten zu einer jüngeren Epoche, die feste, schwer zu durchbrechende traditionelle Typik der alten Handwerkerzunft.

Nahe Verwandtschaft verbindet unser Relief, nicht nur in der allgemeinen Stellung und Anordnung, mit der Stele der Polyxena, der es ungefähr gleichzeitig sein mag. So sei noch auf die zwischen den Beinen sich abwärts ziehenden Längsfalten als ein besonders charakteristisches Motiv des thessalischen Typenschatzes hingewiesen. Doch zeigt die Polyxena, wenn vielleicht auch weniger sorgfältig in der Durchbildung des Einzelnen, einen Fortschritt in der richtigen Profilbildung des Oberkörpers.

*) Die Trennung von Chitonärmel und Chitonüberschlag, die jetzt unklar erscheint, wurde wahrscheinlich durch die Bemalung deutlicher hervorgehoben.

532. Weibliche Herme.

Rom, Villa Albani.

N° 63 des Kataloges von Morcelli, Fea, Visconti (1869). — 50. Berliner Winckelmannsprogramm p. 130 (Furtwängler). — Furtwängler, Meisterwerke p. 90.

Der Kopf ist mit dem Hermenbruststück erhalten und ungebrochen. Ergänzt ist nur die Nase, der Rand des linken Ohres und eine Haarpartie über der linken Stirnhälfte. Ungeputzt. Die Gesichtslänge soll 0,175 m betragen.

Die Tracht des vorn aus der Stirn gestrichnen und in der Mitte gescheitelten, hinten aufgenommenen, vom Wirbel aus in gleichmässigen Wellen über den Schädel sich verteilenden Haares stimmt, wenn auch nicht in der viel einfacheren Ausführung, so doch in der Anlage, im Wesentlichen mit der Frisur des von Furtwängler auf die Athene Lemnia des Phidias bezognen Bologneser Kopfes*) überein, und auch die Bildung der Gesichtsformen trägt durchaus den Charakter attischer Werke aus der Mitte des 5. Jahrhunderts. Wir haben es danach höchst wahrscheinlich mit einer Schöpfung desselben Künstlers oder wenigstens desselben Kunstkreises zu thun, dem jener schöne Kopf entstammt — wenn Furtwängler Recht behält, also des Phidias oder seiner Schule.

Wen der Kopf darstellt, vermögen wir nicht mehr mit Sicherheit zu sagen. In der Villa Albani trägt er ohne jeden Grund die Bezeichnung Erinna. Die Haartracht und das schlanke, jungfräuliche Aeussere könnten an eine Amazone denken lassen, die ja auch von Phidias dargestellt worden war*). Zum Matteischen Amazonentypus, den man mit Wahrscheinlichkeit auf diesen Künstler zurückführt und der noch des sicheren Kopfes entbehrt, würde die Wendung der Albanischen Herme zur l. Schulter**) passen. Doch wird man hier über Vermutungen nicht hinauskommen. Repliken des schönen Typus sind mir nicht bekannt. Die Arbeit der Copie ist von mässiger Güte, aber in den Hauptsachen wohl getreu.

*) Furtwängler, Meisterwerke, Taf. III.

*) Furtwängler, Meisterwerke p. 296 ff.

**) Auf unsrer Aufnahme, die das Gesicht selbst direct von vorn zeigt, leider nicht gut ersichtlich.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 532.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

533. Attische Urkundenreliefs.

Athen, Nationalmuseum.

Links.

Gefunden 1891 beim Bahnbau Athen-Piraeus. Die Platte war im Altertum zur Bedeckung einer Wasserleitung verwendet worden, wodurch ihre Oberfläche beträchtlich gelitten hat. Parischer Marmor. Höhe der gesammten Stele 2,35 m, des (nicht mit abgebildeten) Schaftes, der die Inschrift trägt, 1,78 m, Breite des Reliefs selbst 0,67 m, Tiefe 0,31 m. — Deltion 1892, p. 56 ff. (Lolling).

Ein Bärtiger, in kurzem, gegürteten Chiton, das Himation über die linke Schulter geworfen, tritt von rechts her mit erhobner Rechten einem Götterpaare entgegen. Hinter ihm bemüht sich sein kleiner Diener, das Streitross zu zügeln. Von den Gottheiten ist die am linken Ende des Reliefs stehende Athena durch das helmbedeckte Haupt deutlich charakterisiert. Sie trägt den langen Chiton mit gegürtetem Überschlage; über die Arme hat sie eine Art von Chlaina geworfen. Auf der Mitte der Brust ist, wie es scheint, eine kleine Medusenmaske, die die Stelle der Aegis vertritt, angebracht. Die erhobne Linke fasste die, ursprünglich durch Farbe wiedergegebne, Lanze. Der Göttin zur Seite, dem Adoranten zunächst, steht ein älterer Gott, mit langem Haar und Bart, von ehrwürdigem Aussehen, in das Himation gehüllt, das Brust und rechten Arm freilässt. Seine Rechte ist nach vorn gestreckt: ob sie ebenfalls ein ehemals gemaltes Attribut hielt oder ob sie eine Gabe empfing, die der Adorant ihr mit der Rechten reichte, lässt sich infolge der Zerstörung dieser Teile nicht entscheiden.

Die auf dem Schafte angebrachte Inschrift besteht aus zwei zu verschiedenen Zeiten erlassenen Psephismata, die sich aber auf den nämlichen zu Ehrenden beziehen. Das obere, unter dem Archontate des Kephisodoros 323/2 gegeben, enthält den Volksbeschluss, den Euphron, den Sohn des Adeas aus Sikyon, wegen seiner Verdienste um Athen zu beloben, und die gleiche Ehrung solle der Heimat des Adeas, dem Demos der Sikyonier, widerfahren und ein goldner Kranz ihr gestiftet werden. Die untere, 5 Jahre später, 318/17, unter dem Archontate des Archippos eingemeisselte Inschrift berichtet den Beschluss einer weiteren Ehrung des Euphron wegen seiner und seiner Vorfahren Verdienste*). Das Relief ist natürlich der älteren Inschrift gleichzeitig.

Die Inschriften geben uns auch die Mittel zur genaueren Benennung des bärtigen Gottes an die Hand. Die Ehrenurkunde, so sagen sie, solle in zwei Exemplaren ausgefertigt werden, deren eines auf der Akropolis, das andere „beim Zeus Soter“ aufzustellen sei. Eine Statue des Zeus Soter oder Eleutherios befand sich in Athen auf dem Markte, vor der Halle, die man ihm, dem Retter und Befreier, vermutlich nach den Perserkriegen zum Danke geweiht hatte. Ein zweites Heiligtum hatte er im Piraeus, zusammen mit der hier Soteira, die Retterin, genannten Athene. Die Annahme liegt nahe, dass unser Relief die Cultstatuen dieses Temenos im Piraeus wiedergiebt**) und dass es ursprünglich an diesem Platze aufgestellt war, von dem es dann bereits im Altertum verschleppt wurde. Der Zeus Soter im Piraeus hielt, wie berichtet wird, allerdings Scepter und Nike; doch bildet der Mangel dieser Attribute auf dem Relief keinen zwingenden Beweis gegen die vorgeschlagne Identification, da die Götterfiguren auf den Kopfleisten der Urkundenreliefs ja nicht als exacte Copieen statuarischer Vorlagen, sondern wie lebendig gewordne Cultbilder anzusehen sind, die, nur in den Hauptzügen getreu, nichts als ein allgemeines Erinnerungsbild hervorrufen sollen. Aber es ist ebensogut möglich, dass der Zeus des Reliefs vielmehr auf die vor seiner athenischen Halle aufgestellte Statue zurückgeht und dass das Relief von dort her an seine spätere Fundstelle verbracht worden ist. Die Figur des Zeus hat jedenfalls einen Stilcharakter, der der Entstehungszeit des Reliefs selbst beträchtlich vorausliegt: der Kopftypus sowohl***) als die Anordnung des Himations†) weisen auf die zweite

*) Über die, historisch wichtigen, Einzelheiten dieser Inschriften s. Lolling a. a. O. p. 65 ff.

**) Dass dieselben von Kephisodot gefertigt gewesen seien, ist eine grundlose Behauptung Overbecks; vgl. Hitzig-Blümner, Pausaniae Graeciae descriptio I, 1, p. 121.

***) Vgl. das Zeusköpfchen der Sammlung Somzée: Furtwängler pl. XLI.

†) Vgl. z. B. die Ammonstatue aus Pergamon in Konstantinopel: Joubin 68; Phot. Sébah & Joaillier 23; Reinach, répertoire 12, 9.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

Hälfte des fünften Jahrhunderts. Der Figur der Athene liegen ebenfalls strenge Vorbilder jener Zeit zu Grunde; doch sind die Einzelheiten der Gewandung in den unruhig-kleinlichen Stil einer späteren Periode umgesetzt. Der Geist einer innerlich leer gewordnen Kunst verrät sich übrigens auch in der Gruppe des Knaben mit dem Pferde, das ruhig steht, während der Knabe mit Aufbietung vieler Kraft in schöner Pose es zu bändigen sich abmüht.

Rechts.

Museumsnummer 1467. Friederichs-Wolters 1161; dort die ältere Litteratur. Gefunden 1876 am Südabhange der Akropolis. Pentelischer Marmor. Gesammthöhe des Erhaltnen — das Unterteil des Schaftes ist gebrochen — 0,98 m; Höhe des Reliefbildes 0,37 m, Breite 0,47 m (nach Sybel 3999). Die Urkunde stammt aus dem Jahre 375, als Hippodamas Archon war. Sie handelt von einem Bündnisvertrage zwischen Athen und Kerkyra (Corfù). Die Vertreterin dieser Insel haben wir offenbar in der in der Mitte des Reliefs stehenden vollbekleideten Frauenfigur zu erkennen, die die Linke in die Hüfte stemmt, mit der Rechten in Schulterhöhe den Kopfschleier fasst. Sie wendet den Blick zu einem am linken Ende des Reliefs ihr gegenübersitzenden Bärtigen. Dieser hat das Himation um den Unterleib geworfen; die Linke ruht im Schooss, die Rechte geht abwärts. Sein Sitz ist nicht näher charakterisiert. Von dieser geschlossnen Gruppe etwas getrennt steht, ihr zugewandt, am rechten Ende des Reliefs Athene, das vom korinthischen Helme bedeckte Haupt geneigt, in der erhobnen Linken offenbar die einst gemalte Lanze aufstützend, die Rechte mit abgestrecktem Zeigefinger gesenkt*). Sie ist mit einem langen ärmellosen Chiton bekleidet und darüber dem Mantel, der über die linke Schulter geworfen ist und bis zu den Knöcheln hinabreicht. Die Aegis fehlt.

Wie der sitzende Bärtige zu benennen ist, ist zweifelhaft. Man schwankt zwischen Zeus und Demos. Aber für Zeus will der anspruchslose Sitz, die gezwungne Haltung, das Fehlen von Scepter und Blitz, die man sich schwerlich aufgemalt denken kann, wenig passen. Gegen Demos andrerseits hat man eingewendet, dass seine Anwesenheit hier eigentlich überflüssig, da ja Athene selbst erschienen sei, um als Vertreterin des attischen Volkes den Vertrag abzuschliessen. Immerhin könnte man annehmen, dass sie sich hier nur als oberste Vertreterin des Staates zeige, unter deren Schutze der Vertrag geschlossen wird, und dazu würde stimmen, dass sie nicht in directe Verbindung mit Kerkyra gesetzt ist, diese sogar ihr abgewandt steht. Auffällig freilich bliebe auch dann, dass Demos in Gegenwart der stehenden Athene sitzt.

Die Figur der Kerkyra zeigt die in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, in der Schule des Phidias, übliche Gewandanordnung. Die flatternden Linien des Schleiers, bei ruhigem Stande der Figur selbst, sind eine Stileigentümlichkeit, die sich besonders ausgeprägt an der Basis der rhamnuntischen Nemesis des Agorakritos findet*). Die Gestalt der Athene reproduciert vermutlich in freier Weise einen gegen Ende des 5. Jahrhunderts in Athen geschaffnen statuarischen Typus der Göttin**).

Mitte.

Friederichs-Wolters 1162; dort die ältere Litteratur. Gefunden 1876 am Südabhange der Akropolis. Pentelischer Marmor. Breite des Erhaltenen 0,47 m, Höhe 0,49 m (nach Sybel 3989). Die Urkunde wurde unter dem Archontate des Molon, im Jahre 362/1, erlassen. Sie betrifft einen Vertrag, den Athen für sich und im Namen des Seebundes mit mehreren peloponnesischen Staaten, vor Allen den Arkadern, abschloss***). Als Vertreterin des einen Vertragteiles erscheint auf der linken Seite des Reliefs Athene, im Typus der phidiasischen Zeit, behelmt, ohne Aegis, die Rechte in die Hüfte gestemmt, mit der Anderen in Kopfhöhe die Lanze fassend, zu ihrer Linken unten den Schild. Sie wendet sich zu ihrer neuen Verbündeten, die, von vorn gesehen, die Mitte des Reliefs einnimmt. Vom Kopfe dieser Figur sind nur noch die Reste der Schulterlocken erhalten. Sie trägt die volle Gewandung der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, den Peplos mit Bausch und Überschlag, eine Tracht, die sich noch weit bis ins vierte Jahrhundert hinein gehalten hat†). Ihre Rechte greift in der Höhe der Schulter einen Zipfel des von den Achseln herabfallenden Rückenmantels. Die gesenkte Linke fasst das Scepter (?), dessen oberes Ende wohl durch Farbe

*) Wolters vermutet, dass die Rechte den, ebenfalls einst gemalten, Schild hielt. Doch ist die Bewegung der Finger diesem Vorschlage nicht günstig.

*) Vgl. röm. Mitt. 1901, p. 29 f. und Einzelaufnahmen, Text zu n° 1169 (Amelung).

**) Vgl. z. B. Reinach, répertoire 277,6; 280,4; 292,6.

***) Über die historischen Einzelheiten s. Pauly-Wissowa s. v. Arkadia, Sp. 1130 (Hiller v. Gärtringen) und Ulrich Köhler in den Athen. Mitt. 1876, p. 197 ff.

†) Furtwängler, Originalstatuen in Venedig, p. 309, Anm. 1.

gegeben war. Das Gegengewicht zur Athene bildet auf der rechten Seite des Reliefs die stark zerstörte Figur des nach links hin thronenden, unterwärts bekleideten Zeus, der durch den in der Linken gehaltnen Blitz unzweideutig charakterisiert ist. Wie die weibliche Gestalt in der Mitte des Reliefs zu benennen ist, ist fraglich, da eine Inschrift oder nähere Charakteristica fehlen. Vielleicht trifft die vorgeschlagne Bezeichnung als Peloponnesos das Richtige. Die Scene wäre dann so zu verstehen, dass Zeus als Hüter der Eide bei dem Vertrage zwischen Athen und den peloponnesischen Staaten gegenwärtig ist. Auffällig ist die ganz flache Behandlung des Reliefs, die aber in gleichzeitigen attischen Grabreliefs ihre Analogien hat.

Der hauptsächliche Wert der Urkundenreliefs für die Geschichte der griechischen Plastik besteht darin, dass sie auf das Jahr genau datierbar sind und dadurch sichere Anhaltspunkte für Studien z. B. über die Entwicklung des Reliefstils, über die Geschichte der griechischen Tracht, bieten. Doch darf man für letztere Untersuchungen die Urkundenreliefs nur mit Vorsicht verwenden, da die Götterfiguren dieser Kopfleisten häufig ältere berühmte Typen, in mehr oder weniger freier Abwandlung, wiedergeben.

534. Sclavinnen, attische Grabstatuen.

Berlin, k. Museen und München, k. Residenz.

Links: Sitzende Sclavin, den Kopf auf die linke Hand gestützt. Berlin, k. Museum, nº 498. Furtwängler, Sammlung Saburoff, Taf. XVII. Hoch 0,98 m: lebensgross. Pentelischer Marmor. Abgebrochen: die grosse Zehe des linken Fusses; sonst vortrefflich erhalten und ohne Ergänzungen.

Rechts: Sitzende Sclavin, den Kopf auf die rechte Hand gestützt. Berlin, k. Museum, nº 499. Furtwängler, Sammlung Saburoff, Taff. XV und XVI. Reinach, répertoire 684,4. Hoch 0,99 m. Pentelischer Marmor. Gebrochen waren Hals und rechter Arm; der linke Zeigefinger fehlt.

Beide Statuen wurden in der Gegend des Dorfes Menidi in Attika, auf der Stelle des alten Demos Acharnae, gefunden. Sie waren, wie aus Stellung und Armhaltung hervorgeht, als Gegenstücke*) aufgestellt, etwa zu beiden Seiten eines Grabeinganges. Genauere Angaben über die Anlage, von der sie stammen, sind leider nicht vorhanden.

Mitte: Stehende Sclavin. München, k. Residenz. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, nº 908—912. Zeitschrift des Münchner Altertumsvereines 1898, p. 14. „Hoch 0,99 m. Pentelischer, stark gebräunter Marmor. Neu: die unterste Spitze der Nase und der rechte Unterarm vom Ellenbogen bis zur Handwurzel (die Hand antik). Viele nicht verglättete Raspelstriche.“ Unbekannten Fundorts, aber nach Stil, Material und äusserem Aussehen offenbar attischer Herkunft und zweifellos ebenfalls von einem Grabe stammend**).

Die Tracht der beiden Berliner Statuen, der grobwollige, gegürtete Chiton mit langen Ärmeln, ist die für Sclavinnen übliche Gewandung, die von freien Frauen nicht getragen wurde. Das über die Beine geworfne Himation, sonst der Sclavinnentracht fremd, ist hier offenbar aus künstlerischen Gründen, um für die unteren Partieen des Körpers einen volleren Abschluss zu gewinnen, hinzugefügt. Um die Achseln geschlungne, hinten gekreuzte Bänder halten den Chiton am Körper fest. Das kurzgeschnittne, ins Gesicht gekämmte Haar ist ein Zeichen der Trauer. An der Münchner Statue ist der Chiton zwar ärmellos*); doch lassen das kurze Haar und die trauernde Stellung keinen Zweifel, dass wir es mit einer Klagenden, der etwas ungriechische Gesichtsausdruck, dass wir es mit einer Sclavin zu thun haben. In dem Kopftypus der beiden Berliner Statuen tritt das barbarische Element weniger deutlich hervor: wurden doch nicht blos Ausländerinnen, sondern auch kriegsgefangne Töchter des Mutterlandes auf den Markt gebracht. Wie die Mädchen treue Dienerinnen ihrer Herrschaft zu deren Lebzeiten waren, so sind sie hier, auf felsigem Sitze, als Wächterinnen der Grabstätte gedacht, „ausdrucksvolle Bilder wehmütiger Hingebung“.

Die Entstehung der drei Statuen fällt ungefähr in die Mitte des 4. Jahrhunderts; alle drei haben in den Motiven der Stellung und Gewandung Bezüge zu praxitelischen Werken. Die Berliner sitzenden Sclavinnen erinern auf das Lebhafteste an Figuren aus dem von Praxiteles geschaffnen Statuencyclus der neun Musen (die sog. Thespiaden**)), und die Münchner Statuette ist untrennbar von jener schönen Artemis- oder Tyche-Figur, die man nach dem Typus des in einer Dresdner Wiederholung erhaltnen Kopfes mit grösster Wahrscheinlichkeit auf den nämlichen Meister zurückführt***).

Die Ausführung aller drei Figuren ist echt attisch flott und sicher, wie die der guten Grabreliefs jener Periode. Nur die wesentlichen Hauptzüge werden gegeben, die Ausführung im Détail tritt zurück. Daher die unerreichte Frische und Lebendigkeit, mit der attische Arbeiten dieser Art wirken. Die Statuen sind auch auf der Rückseite ausgeführt. Von den beiden Berliner Stücken verdient das auf der linken Seite unserer Tafel abgebildete (Kopf auf die rechte Hand gestützt) das Lob sorgfältigerer Ausführung.

---

*) Unsere Aufnahmen konnten, aus räumlichen Gründen, nicht von ganz entsprechenden Standpunkten aus hergestellt werden.

**) Im Motive verwandt und der Ausführung nach wohl ebenfalls griechisches Original, wenn auch geringerer Qualität, ist die weibliche Statue des Louvre: Phot. Giraudon 1174; Furtwängler, Sammlung Saburoff, Text zu Taff. 15—17; Overbeck, sächs Ber. 1861, Taf. V, b und c, p. 265; Reinach, répertoire, 669, 12, die zwar keine Sclavin darstellt, aber offenbar ebenfalls sepulcralen Charakters ist.

*) So auch an dem den Berliner Statuen im Motiv analogen Exemplare in Athen: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 621 = Reinach, répertoire, 687, 3, das aber kaum deshalb, wie man gemeint hat, die Verstorbene selbst darstellt.

**) Vgl. Amelung, die Basis des Praxiteles aus Mantinea, p. 31 ff.

***) Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XXIX.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

535. Kopf eines Kentauren (?).

Rom, Conservatorenpalast.

Helbig, Führer[2] I, 589. Mon. d. J. XII, 1; Annali d. J. 1884, p. 50 ff. (Kroker); hier ältere Besprechungen. Roscher, myth. Lexikon s. v. Kentauren, Sp. 1083. Winter-Seemann, Kunstgeschichte in Bildern I, 69, 3. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte[6] p. 270.

Gefunden 1874 auf dem Esquilin, auf Piazza Vittorio Emmanuele. „Ergänzt der untere Teil der Nase und die Spitze des linken Ohres." Hoch 0,40 m; also überlebensgross. „Griechischer Marmor." „Der Kopf ist gegenwärtig falsch aufgestellt. Eine Hautfalte, welche den Hals auf der linken Seite in schräger Linie durchzieht, beweist, dass er etwas nach links geneigt war." Dementsprechend ist auch die rechte Stirnseite, die gesehen wurde, besser gearbeitet. „Dass er einen aus Metall gearbeiteten Kranz trug, ergiebt sich aus dem leichten kreisartigen Einschnitte, welcher von den über der Stirn befindlichen Haarmassen längs der äusseren Ohrränder nach dem Hinterkopfe herabreicht" (Helbig). Er ist nicht vom Körper gebrochen, sondern war bestimmt, in ein Gewandstück eingelassen zu werden (Kroker p. 61 f.).

Die spitzen Ohren, das ungepflegte Haar, der wilde Ausdruck der Züge bestimmen den Kreis von Wesen, die dieser Kopf darstellen kann. Man hat geglaubt, ihn mit Sicherheit auf einen Kentauren deuten zu dürfen, ja man hat ihm sogar, seines „würdevollen und vornehmen" Ausdrucks halber, den Namen des Chiron, des gerechten, heilkundigen Freundes der Götter und Heroen, beigelegt und die Wiederholung aus einer berühmten, in den Saepta zu Rom ehemals aufgestellten und in mannigfachen Nachbildungen auf uns gekommnen Gruppe, die Chiron darstellte, wie er Achill im Leierspiel unterrichtet, in ihm erkennen wollen. Aber man ist mit diesen Vermutungen wohl zu rasch vorgegangen. Muss der Kopf einen Kentauren darstellen? Kann nicht z. B. auch ein Silen — man erinnere sich des Kopfes der bekannten borgheseschen Statue*)! —, kann nicht Marsyas gemeint sein? darüber wird sich bis auf Weiteres keine sichere Entscheidung fällen lassen. Und selbst wenn der Kopf der eines Kentauren ist: passt der düster unwirsche Ausdruck der Züge für den freundlich milden Erzieher eines jugendlichen Helden? Kommt nicht im Gegenteil das Mürrische, Gedrückte, Unfreie eines halbthierisch wilden Wesens in dem Antlitz deutlich zur Wiedergabe? in der Gruppe eines Nymphenraubes**) wäre ein solcher Kopf eher am Platze als in der anmutigen Composition einer Unterweisung in den musischen Künsten.

Die Arbeit des Stückes ist gut, aber nicht fein genug, um als original gelten zu können. In der Behandlung der Form erkennen wir manche Bezüge zu den Altarsculpturen von Pergamon***), und in ihrer Zeit, im Beginne des 2. Jahrhunderts vor Chr., wird das Vorbild des Kopfes geschaffen worden sein.

---

*) Brunn-Bruckmann Taf. 435. Helbig, Führer[2] II, 987.

**) Zu dem schönen Fragmente des Thermenmuseums: Helbig[2] II, 1105 mag z. B. ein ähnlicher Kopf gehört haben.

***) Vgl. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, Taf. III.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 535.

Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G.
München 1902.

536. Weibliche Statue.

Eleusis, Museum.

Philios: „Éleusis. Ses mystères, ses ruines et son musée“ (Athènes 1896), S. 82. Furtwängler, Über Statuencopieen im Altertum I, S. 540 f. Derselbe, Griechische Originalstatuen in Venedig, S. 279 f. (mit Abbildung S. 280).

Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen etwa 1,80 m, also nur etwas überlebensgross. Die antike Plinthe ist ringsum gebrochen und jetzt in einen modernen Sockel eingelassen. Der rechte Fuss war eingezapft. Auf der Mitte des Gürtels vorn dicht neben einander zwei kleine Bohrlöcher, wohl zur Befestigung eines metallenen Schmuckstückes.

Die Figur steht mit stark entlastetem linken Beine, den Fuss zur Seite und rückwärts setzend, hochaufgerichtet da. Sie trägt den einfachen, über dem Überschlag gegürteten Peplos, der über das Standbein in scharf vertical gezogenen, dicht gereihten Faltenmassen herabfällt. Nur beim Auffallen auf den Fussrücken biegen die Falten leicht nach den Seiten aus. Die Faltengrate entwickeln sich oben breit und flach, sodass die Kanäle dazwischen tiefe Unterschneidungen bilden; der flächige Rücken zeigt in der Mitte jedesmal eine leichte Einsenkung als Ansatz eines zweiten Kanals, der nicht zur Entwickelung kommt. Die äusserste Steilfalte rechts weicht, dem Zuge des Spielbeins nachgebend, etwas aus der Verticale und sendet nach dem linken Knöchel und Fussrücken drei scharfmarkierte, geschwungene Faltenausläufer aus. Das Spielbein selbst tritt im Übrigen in deutlicher Zeichnung unter dem Peplos hervor, der sich nur in wenigen, flach angedeuteten Falten von der Fläche abhebt. Reicher und lebendiger ist das Gefältel des Überschlages behandelt, namentlich bekundet der freie Zug der Faltencurven auf der Brust ein feines Gefühl für das Organische des Stoffes und seines Trägers, der Körperformen, welche den Lauf der Faltenzüge bestimmen; man beachte besonders die lockere und wellige Bewegung und Schwingung der Linien von den Schultern zwischen den Brüsten herab. Über den Gewandrest aussen neben dem rechten Fusse, der nicht zum Peplos gehört, wird sogleich zu reden sein.

Der Kopf der Statue war, wie ich am Original aus der Muskellage des Halses constatieren konnte, leicht nach der linken Schulter gewendet, sass aber im Übrigen gerade aufgerichtet auf dem Halse. Von den Armen war der rechte gesenkt, der linke stark erhoben. Dieses Bewegungungsmotiv, das in der Vorderansicht bei dem jetzt verstümmelten Zustande der Statue nicht leicht verständlich ist, wird sofort klar, wenn man diese von der Rückseite betrachtet, wie sie die beistehende Textzeichnung giebt*).

Wir sehen den Rücken der Figur von einem Mantel bedeckt, der sich in breiter Fläche entfaltet, in welcher wenige, aber in scharfer Betonung absetzende Faltenzüge die Accente der Bewegung bilden. Die Richtung dieser Bewegung ist an den Faltenlinien klar zu erkennen. Sie laufen links ziemlich steil nach oben, die hoch erhobene linke Hand muss also einen Zipfel des Mantels gefasst haben, dessen oberer, nicht straff gespannter Rand nach aussen mit einigen Faltenzügen überfällt. Rechts laufen die Falten nach einem Punkte zusammen, und zwar dorthin, wo wir uns die rechte Hand liegend zu

*) Ich konnte die Statue im Frühjahr 1901 im Museum von Eleusis untersuchen. Von befreundeter Hand wurde von der Rückseite der Statue eine Photographie aufgenommen, die sich aber zur directen Reproduction nicht geeignet erwies. Sie bildet die Vorlage für obige Zeichnung, die Herr Max Kühnert, Inspector der Dresdener Sculpturensammlung, ausgeführt hat.

denken haben. Kein Zweifel also, auch diese griff in den Mantel hinein, der von ihr aus mit einem Teil seiner Masse senkrecht herabwallte. Dazu gehört der Gewandrest, den man auch in der Vorderansicht neben dem rechten Fuss beobachtet und der sich charakterisiert als die Staufalten dieses herabfallenden Mantelzipfels, die sich beim Aufstossen auf dem Boden unter der eigenen Last zusammenschieben. Die Ränder des Mantels sind nur oben und unten, soweit sie in die Conturlinien der Statue fallen, intact erhalten. Links ist fast in der ganzen Verticalausdehnung Bruchkante, der Zustand der rechten Seite ist aus der Zeichnung deutlich erkennbar. Ursprünglich griff der Mantel auf beiden Seiten über die Conturen des Körpers hinaus und bildete einen Hintergrund, von dem sich dieser in seinem Umriss klar abheben konnte. Die Aussenfläche des Mantels bildet fast eine völlige Ebene, aus der nur die Faltengrate in markiertem Relief herausragen; vielleicht stand die Figur mit der Rückseite gedeckt, sodass die flächige Behandlung des Mantels geboten war.

Also beide Hände der Figur waren zu gemeinsamer Action vereinigt, beide waren mit dem Halten des Mantels beschäftigt. Damit ist das Stellungs- und Bewegungsmotiv der Statue klar und erschöpfend ausgedrückt, das künstlerisch in diesen einen Gedanken ausläuft, einen Gedanken von wunderbar plastischer, gesammelter Kraft. Man denke sich die Figur in dem angedeuteten Sinne ergänzt, und der Umriss erhält eine Geschlossenheit und einen rhythmischen Fluss, die in ihrer Wirkung durch die eine mächtige Unterbrechung des erhobenen linken Armes nur noch gesteigert werden.

Das geschilderte Motiv ist in der Plastik des 5. Jahrhunderts, in deren Zusammenhang unsere Statue sich einreiht, an sich nicht neu, doch ist es vorzugsweise bei bewegten Figuren zur Verwendung gekommen. Die Nike des Paionios ist das klassische Beispiel dafür, in etwas weiterer Abwandlung die sog. Iris im Ostgiebel des Parthenon, da hier der wehende Mantel nicht sowohl die Silhouette zusammenhält, als vielmehr mit voller Absicht zerreisst. Die Nereiden von Xanthos stellen sich für den äussern Eindruck näher zur Nike; nur ist hier die Motivierung der Mantelbewegung etwas anders gegeben, denn meist ist nur eine Hand mit dem Halten des Mantels beschäftigt, während sich dessen anderer Zipfel frei fallend um den anderen Arm schlingt.

Bei ruhig stehenden Figuren ist das Motiv in dieser scharfen Durchführung und absichtlich einseitigen Betonung als Ausdruck des ganzen künstlerischen Gedankens neu und, so viel ich sehe, singulär. Ansätze dazu finden sich wohl in älteren und unserer Statue etwa gleichzeitigen Werken. In schüchterner Andeutung klingt es an bei der einen der sog. Herculanischen Tänzerinnen aus Bronze im Museum von Neapel, die mit beiden Händen, die eine erhebend, die andere senkend, die Zipfel ihres Peplosüberschlages anfasst und ausbreitet. Häufiger ist das in Ruhe übersetzte Motiv der Xanthischen Nereiden, dass eine Hand einen Mantelzipfel emporhält. Die Sterope des Ostgiebels von Olympia mutet wie eine Studie an, die voll ausgereift erscheint in der Aphrodite von Fréjus im Louvre und einer ihr nahe verwandten Statue in der Villa Albani*), zu denen sich in etwas weiterer Entfernung eine Mädchenfigur im Dogenpalast von Venedig stellt**). Aber man wird zugeben, dass auch hier die plastische Wirksamkeit und Gestaltungsfähigkeit des „Mantelmotivs“ noch nicht zu Ende gedacht ist, und erst der Künstler der eleusinischen Statue hat mit entschlossener Initiative die Ausdrucksmöglichkeit dieses Motives bis zum Grunde ausgeschöpft***).

Wer ist nun dieser Künstler, dessen Schöpfung von einer kraftvoll entwickelten Persönlichkeit ausgeprägter Eigenart kündet? Die künstlerische Atmosphäre, die der Statue Leben und Form gab, ist unschwer zu bestimmen. Es ist jener Kreis von Schülern des Phidias, die sich im Schatten der Parthenon-Giebel schaaren†). Und zwar ist die Statue ohne allen Zweifel ein Originalwerk jener Zeit. Die Frische und Lebendigkeit, das Gefühlte der Meisselführung, die Klarheit und Sicherheit des Vortrages, die Freiheit in der Behandlung des Materiales erweisen das zur Evidenz; es ist derselbe Glanz, der Duft und Schmelz der Oberfläche, die feine Natur, welche die Giebelfiguren ausströmen. Im Aufbau und der geistigen Belebung, in der Originalität und Kühnheit des künstlerischen Gedankens, in der Auffassung und Behandlung des Formalen stellt sich die eleusinische Statue in enge Parallele zu einem andern Monumentalwerk jener Zeit,

*) Arndt-Amelung, E-V nº. 1106.

**) Abb. bei Furtwängler, Originalstat. in Venedig, Taf. IV, 2, der im Text auf das Mantelmotiv und dessen Verwandtschaft mit der Aphrodite des Louvre hinweist. Der hohen Einschätzung des künstlerischen Wertes dieser Figur durch F. (S. 300) kann ich mich freilich nicht anschliessen. Sie ist zwar sicher ein griechisches Originalwerk, aber doch von einem stark barock influenzierten Geiste eingegeben und ausgeführt.

***) Was das vierte Jahrhundert aus dem Motiv gemacht hat, mögen Schöpfungen wie die Säulentrommel von Ephesos mit der Gestalt der Alkestis oder die Artemis von Gabii zeigen.

†) Ebenso urteilt Furtwängler, Statuencopieen, S. 541: „Phidias' Schule und Zeit der Parthenongiebel“. Originalstatuen in Venedig, S. 279: „Zeit der Parthenongiebel“.

von dem uns römische Nachbildungen in dem sog. Torso Medici der École des Beaux-Arts in Paris und zwei weiteren Copieen in der Casa de Pilatos zu Sevilla erhalten sind*). Man vergleiche namentlich die Anordnung der Falten um das Standbein in ihrer extremen Betonung der Verticale, in den tief unterschnittenen Faltenkanälen und den dicht gereihten, breit entwickelten Faltenrücken mit ihrer mittleren Einsenkung, man vergleiche weiter, wie zu dieser dichten Umhüllung und völligen Verdeckung des Standbeins das wie nackt aus den Gewandmassen heraustretende und in voller Form gezeichnete Spielbein in Gegensatz tritt, wie überhaupt, denkt man sich bei der eleusinischen Statue den jetzt fehlenden Mantel hinzu, mit Gewandmassen und Gewandmotiven operiert ist, die in ihrer Anordnung und Verteilung die Linien und Formen des Körpers so wirkungsvoll zur Erscheinung bringen. Der mächtige Bau des Körpers mit seinen gross und frei entwickelten Formen, die etwas Reckenhaftes haben und doch von Elasticität geschwellt sind, so dass sie sich nach der Höhe zu recken und zu strecken scheinen und jene imponierende Freiheit, Sicherheit und stolze Zuversicht des Auftretens hervorrufen, die sich so unwiderstehlich dem Gefühl aufdrängen, alle diese künstlerischen Eigenschaften und Erscheinungsformen sind für unsere beiden Statuen und einen kleinen Kreis verwandter Werke so charakteristisch, dass sie wohl nur in der Annahme gemeinsamen künstlerischen Ursprunges genügende Erklärung finden. Und wenn ich bei dem Torso Medici an Agorakritos als dessen Schöpfer gedacht habe, so muss derselbe Name im Zusammenhang mit der eleusinischen Statue genannt werden.

Fragen wir zum Schluss, wen diese darstellen könnte, so ist bei dem Fehlen der Attribute eine sichere Antwort nicht zu geben. Ja man kann fragen, ob solche Attribute überhaupt vorhanden waren, da die Hände dafür ja nicht frei, sondern mit dem Halten des Mantels beschäftigt waren. Ob man annehmen kann, dass sie ausserdem noch etwas Anderes hielten, muss eine offene Frage bleiben. Aus dem Aufstellungsort, vielleicht aus einem Kranz im Haare wird man ehemals den Charakter und die Bedeutung der Figur wohl haben erschliessen können; uns heute legt der eleusinische Fundort nahe, in der Statue Demeter zu erkennen.

P. Herrmann.

*) Vgl. meine Ausführungen in den Jahresheften des Oesterreich. archaeol. Inst. II, 1899, S. 155 ff.; dazu B. Gräf, Bursians Jahresber. Bd. CX, S. 39.

537. Weibliche Statue.

Berlin, kgl. Museen.

Kekulé, über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren (Berlin, 1894); hier Abbildungen der Statue von allen Seiten. Jahrbuch d. Inst., 1893, Anzeiger p. 74 f. (Kekulé). Winter-Seemann, Kunstgeschichte in Bildern I, 48, 3. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte[6] I, p. 226, Fig. 401. Collignon, hist. de la sculpt. grecque II, p. 135, Fig. 64. Furtwängler, Meisterwerke p. 451 u. p. 653, Anm. 3. Derselbe, Statuencopieen I, p. 530. Bonner Jahrbücher, Heft 101, p. 156 f. (Amelung).

Pentelischer Marmor. Etwas überlebensgross (von der Fusssohle bis zur Schulter 1,58 m). Angeblich im 17. Jahrhundert aus Griechenland nach Venedig gebracht. 1820 aus Palazzo Brazzà (già Belloni-Battaglia) nach Villa Brazzà ai Fornacci bei Dolo (zwischen Venedig und Padua) versetzt. 1892 im Kunsthandel in Venedig erworben. Im Jahre ihrer Überführung nach Dolo wurde die Statue ergänzt, blieb aber von Überarbeitung frei. Diese Ergänzungen sind jetzt zum grössten Teile wieder entfernt worden.

Der r. Arm u. der l. Unterarm waren besonders angesetzt; die Einsatzlöcher sind antik. Ebenso war der Kopf besonders gearbeitet und in eine Vertiefung eingelassen, in welcher jetzt ein moderner Eisendübel steckt. In der Mitte brach die Statue einmal quer auseinander; dabei brach auch am obern Teile ein Stück des Leibes aus, das jetzt ergänzt ist. Neu ist ferner das l. Knie und Allerlei an den Falten. Der r. Fuss war abgebrochen, ist aber ganz antik. Hingegen ist der l. Fuss modern sammt der Schildkröte, auf die er tritt, und dem untern Teile des Unterschenkels. Die Schildkröte ist durchbohrt, als Wasserspeier; die Statue diente sonach als Brunnen- oder Fontänendecoration. Und offenbar hat sie lange im Freien gestanden; denn die Oberfläche ist an vielen Stellen verrieben und verwaschen, am meisten in der Gegend der r. Brust. Intact hingegen und von besonders scharfer und frischer Arbeit sind die Falten, die sich von der l. Brust zur Schulter hinüber und abwärts ziehen. Am Gürtel vorn sind zwei Löcher eingebohrt, die für einen Ansatz in Bronze bestimmt waren. Das Haar des Kopfes scheint hinten aufgebunden gewesen zu sein.

Technische Indicien*) machen es wahrscheinlich, dass der l. Unterarm der Figur auf einem weiblichen Idole archaistischen Stiles**) aufruhte, während der leicht erhobene l. Fuss zur Unterlage vermutlich ein Attribut hatte, das in bedeutungsvoller Beziehung zum Wesen der dargestellten Persönlichkeit stand. Man hat auf Grund verwandter Monumente vermutet, es sei dies ein Wasservogel, etwa eine Gans, gewesen und daraufhin die Figur Aphrodite benannt, in die Linke einen Apfel, in die vorgestreckte Rechte eine Taube, als Attribute dieser Gottheit, ihr gelegt. Es ist möglich, dass diese Combinationen das Richtige treffen; beweisbar sind sie bis auf Weiteres nicht.

In der Anlage der Gewandung, besonders des feinen linnenen Chitons, hat die Figur die grösste Verwandtschaft mit der im Schoosse ihrer Gefährtin ruhenden Frauengestalt aus dem Ostgiebel des Parthenon***); sie ist offenbar ein originales Werk der gleichen Zeit und Schule†). Auch Einzelheiten der Technik stimmen überein††). Nur erreicht die Berliner Statue nach meinem Dafürhalten bei Weitem nicht die Feinheit der Durchbildung und die unübertroffene Frische und Sicherheit der Meisselführung, die die Figuren der Parthenongiebel so unendlich hoch über alles Vergleichbare hinausheben. Die Arbeit des feingefältelten Chitons an der Gegend der linken Schulter ist zwar von hoher Lebendigkeit, bewusst und doch mühelos, und zeugt von einer schneidigen, sicheren Hand. Aber daneben treten unvermittelt Partieen, wie der die Oberschenkel bedeckende Teil des Himations, mit seinen wulstigen, bandartigen Falten†††), dessen Ausführung von beträchtlicher Nüchternheit und Leb-

*) Vgl. Kekulé, über eine weibl. Gewandstatue, p. 8 f.

**) Etwa in der Art desjenigen bei der Gruppe von San Ildefonso: Brunn-Bruckmann Taf. 308.

***) Michaelis 6, 16, M; Brunn-Bruckmann Taf. 190.

†) Furtwängler und Amelung versetzen die Statue in etwas jüngere Zeit wegen der Behandlung des wie durchsichtigen, gleichsam feucht am Körper anliegenden Chitons. Mir scheint, dieser Eindruck wird nur durch die schlechte Erhaltung der oberen Partieen des Körpers hervorgerufen.

††) Kekulé a. a. O. p. 20.

†††) Vgl. besonders die Abbildungen bei Kekulé a. a. O. Taf. I, und im Jahrbuch d. J., a. a. O. p. 74.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

losigkeit ist. Auch die Durchführung der Rückseite steht hinter derjenigen der Parthenongiebelstatuen zurück. So wird die Berliner Figur das Werk eines Meisters zweiten Ranges aus der weiteren Gefolgschaft des Phidias sein; an eine Schöpfung seiner eignen Hand*) oder eines seiner wahrhaft grossen Schüler und Genossen, des Alkamenes oder Agorakritos, ist kaum zu denken. Ihr Hauptwert besteht darin, dass sie eines der wenigen in originaler Arbeit uns erhaltenen Werke jenes Künstlerkreises ist, das nicht in architektonisch-decorativem Zusammenhange stand, sondern von Anbeginn an als Einzelstatue gedacht und gearbeitet war.

*) Im allgemeinen Motive mag sie allerdings mit der elischen Aphrodite Urania dieses Künstlers übereinstimmen: Furtwängler, Meisterwerke p. 451; Amelung a. a. O. p. 157.

538 u. 539. Weibliche Statue.

Rom, Villa Doria-Pamfili.

Nicht bei Matz-Duhn. Röm. Mitt. d. Inst. 1901 (XVI), p. 21 ff., Taf. I und II (Amelung). Revue des études grecques 1901, p. 437 (Lechat). — Ich selbst habe die Figur noch nicht gesehen.

„Die Figur misst mit ihrer Plinthe 2 m; der Marmor ist feinkörnig und gelblich. Ergänzt ist die Nasenspitze, ein Teil am Rande des l. Ohres, ein Stückchen der Unterlippe, die Kehle, beide Unterarme mit den Händen, Flicken im Gewand, ein grösseres Stück im l. Oberschenkel, der r. Unterschenkel mit den allzu unruhig flatternden Falten und dem Fuss, der grosse und kleine Zeh des l. Fusses, fast die ganze Plinthe. Der Kopf war gebrochen, ist aber in der richtigen Neigung wieder aufgesetzt; die Unterarme waren besonders gearbeitet und eingesetzt. An einigen Stellen finden sich unbedeutende Beschädigungen; kleine Ergänzungen sind wieder abgefallen. Die Statue ist durchweg gereinigt, aber nicht überarbeitet; nur die r. Wange scheint etwas zu stark angegriffen."

„Ist die Erhaltung eine aussergewöhnlich gute, so kommt hinzu, dass die Arbeit hervorragend frisch und geschickt ist, ohne eine Spur von Ängstlichkeit, aber auch ohne übertriebnes Haschen nach virtuosenhaften Effecten; sie stammt aus der besten Kaiserzeit. Für ihre Sorgfalt spricht die Thatsache, dass sich beim Ansatz des Scheitels über der Stirn ein Messpunkt erhalten hat. Die Haare auf dem Schädel sind nur oberflächlich angedeutet, woraus wir schliessen können, dass die Figur bestimmt war, hoch zu stehen; die Rückseite ist nicht vollkommen ausgeführt, war also den Blicken verborgen."

„Daran, dass die Figur nicht ganz richtig ponderiert und ihr r. Knie etwas zu stark nach innen geknickt erscheint, dürfte Schuld sein, dass der Ergänzer sie zu stark nach ihrer r. Seite gelehnt hat. Dagegen ist die Stellung der Unterarme bei der Ergänzung im Allgemeinen richtig getroffen; während beide Oberarme abwärts gehen, ist der r. Unterarm emporgehalten, der l. leicht nach aussen vorgestreckt. Der Kopf wendet sich nach der r. Schulter; das Gesicht ist zur r. Hand geneigt, die demnach ein Attribut gehalten haben muss, das die Blicke der Dargestellten auf sich zog. Wegen der in der jetzigen Aufstellung starken Hebung der l. Schulter würde man erwarten, dass die Figur sich auf dieser Seite angelehnt oder aufgestützt habe. Aber von einem pfeilerartigen Gegenstand müssten sich Spuren erhalten haben, und zudem lagen die Schultern, wenn die ganze Gestalt, wie angenommen, mehr nach ihrer l. Seite gelehnt war, fast in gleicher Höhe. Immerhin ist es notwendig, anzunehmen, dass die Linke ein stabartiges Attribut gehalten habe, das im oberen Teil die Schulter berühren und so der Figur einen leichten Halt geben konnte" (Amelung).

Die Statue trägt einen feinen gegürteten Chiton und darüber das schwerere Himation. An den Füssen Sandalen. Beachtenswert ist die Haartracht: „die Haare sind vorn gescheitelt, über ein schmales Band zurückgestrichen und hinten über einen (zweiten) breiteren Reifen aufgerollt."

Die Benennung der Figur muss, da die Attribute der Hände sich nicht erhalten haben, unentschieden bleiben. Es ist möglich, dass Aphrodite gemeint ist.

Um zum richtigen Verständnis der kunstgeschichtlichen Stellung dieser eigenartigen Schöpfung zu gelangen, müssen wir sie mit den andern, im Typus ihr zunächst stehenden weiblichen Gewandfiguren der Epoche des Phidias und seiner Nachfolger vergleichen. Denn dass sie in jener Zeit, also in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts, entstanden ist, geht sowohl aus der Gesammtanordnung des Gewandes, die ihre nächsten Analogieen an den Giebelfiguren des Parthenon hat, als auch aus den strengen und einfachen Formen des Kopfes klar hervor. Von den drei statuarischen Werken, die in den engsten Beziehungen zu der gelagerten „Thauschwester" aus dem Parthenongiebel stehen — der oben Taf. 537 abgebildeten Statue aus Venedig in Berlin, der aus Corneto stammenden Statuette ebenda*) und dem Typus der sog. Euterpe**), von welcher in Neapel ein Exemplar mit zugehörigem Kopfe sich erhalten hat —, unterscheidet sich die Pamfilische Figur vor Allem dadurch, dass sie die linke Körperseite nicht durch Aufstützen auf eine Figur oder einen Pfeiler entlastet. Verliert die Statue hierdurch bereits

*) No. 586. Furtwängler, Masterpieces, Fig. 24. Bonner Jahrbücher, Heft 101, Taf. VI, 2.

**) Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, Text zu n° 512/13. Bonner Jahrbücher, Heft 101, Taf. VII.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

an Ruhe und Geschlossenheit, so wird das Momentane, Unsichere der ganzen Stellung noch gesteigert durch das starke Vorsetzen des linken Spielbeines. Bei der Berliner grossen Statue ist dieses auf eine Erhöhung gestellt, an der sog. Euterpe sind die Füsse gekreuzt, an der Berliner Statuette ist das Spielbein zwar ebenfalls vorgesetzt, aber nur wenig, und die ganze Figur hat einen festen Halt durch das Idol unter dem linken Unterarm: die Pamfilische Statue

Statue in Smyrna.

befindet sich im Gegensatz zu diesen ruhigen, festgegründeten Gestalten in einer Körperlage, in der sie kaum längere Zeit verharren kann. In nahe Beziehungen tritt sie durch dieses Motiv zu einem andern Typus einer vollbekleideten Göttin, den wir durch Wiederholungen in den Palazzi Valentini, Odescalchi und Lazzeroni in Rom kennen.*) Nur ist diese Figur im Stand der Füsse noch ruhiger als die Pamfilische; auch hat sich der linke erhobne Arm, wie es scheint, fester und energischer, als wir es bei jener vermuten dürfen, auf ein Scepter gestützt. An Einzelheiten der Gewandbehandlung ist beiden Statuen der an der rechten Hüfte über die Querfalten des Himations oben herüberfallende Bausch gemeinsam. In derartigen Zufälligkeiten des Faltenarrangements**) verrät sich der gefälligere Sinn einer jüngeren Kunstepoche. Die Pamfilische Statue geht aber in der Belebung und Bewegung der Faltenmassen noch einen bedeutenden Schritt weiter. Obwohl sie ruhig steht, in keiner heftigen Action begriffen ist, sind die Falten ihres Himations im unteren Teile, wie vom Winde erfasst, wehend bewegt. Die Statue hat dieses unlogische Motiv gemein mit einer grösseren Reihe von Werken, die alle der nämlichen Zeit angehören.***) Im Grunde geht es auf Paionios und seinen Kreis zurück, der

*) Furtwängler, Meisterwerke, p. 654 f. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1169. Eine vierte Replik erwähnt Amelung als im Giardino pubblico von Frascati befindlich; eine fünfte scheint die bei Clarac 981,2519 C abgebildete Statue (›Coll. Pamphili‹) zu sein. Als Schöpfung desselben Kunstkreises ist auch die ›Apollonstatue‹ der Villa Albani n° 612 (Phot. Molins), mit aufgesetztem Kopfe des Lykeios, anzusehen.

**) Man beachte an dem Valentinischen Typus ferner das Faltenbündel, das am l. Oberschenkel unter den horizontalen Zug des Himations untergesteckt ist.

***) Vgl. Röm. Mitt. d. J. 1901, p. 29 f. (Amelung), und oben, Text zu Tafel 533 rechts.

zuerst derartige malerische Elemente in die Plastik einführte. Aber er hielt Maass in ihrer Verwendung und benutzte sie nur, wo sie in der Situation begründet waren. Nirgends jedenfalls ist das Motiv so ausgenutzt, wie an der Pamfilischen Statue, bei der es direct unharmonisch wirkt. Die Figur steht dicht an der Grenze des Barock. Noch ein Schritt, und es droht die Auflösung der festen, plastischen Form. / Wir begegnen auf anderem Gebiete einer ähnlichen Erscheinung in der unmittelbaren Nachfolge des Raffael. Doch der künstlerische Sinn der Griechen hat in jener Periode gesunder Kraft und Schaffensfreudigkeit diese Gefahr noch überwunden.

Wenn wir so auf der einen Seite der Erfindung der Statue nicht unsre volle Anerkennung zollen können, so wäre es doch unbillig, die Schönheiten des Werkes darüber gering zu achten. Es ist bekrönt von einem herrlichen, edlen Haupte, das noch ganz die reine und stille Vornehmheit der Zeit des Phidias atmet. Kein Zug in ihm, der, wie in der Gewandung, auf ein Abirren vom Wege der vernunftgemässen Schönheit wiese. Freilich ist es noch eine kalte, unbelebte, in unsrem Sinne seelenlose Schönheit. Die feineren Regungen des Inneren lesen wir aus dem Kopfe nicht heraus. Kein individueller, charakteristischer Zug sagt uns, welches besondere Wesen der Künstler darstellen wollte. Es wäre falsch, hier von einer im höchsten Sinne idealen Bildung zu sprechen. Denn im Ideal durchdringen sich Form und Geist zu völliger Einheit. Hier aber tritt das geistige Element hinter der äusseren Vollendung der Form noch zurück.

Im Stile am nächsten verwandt ist dem Kopfe unter den gleichzeitigen Werken derjenige der Hera Borghese-Jacobsen in Kopenhagen*), der aber doch schon eine etwas grössere Charakterisierungsfähigkeit seines Schöpfers verrät. In der Behandlung der Körperform haben beide Werke keinerlei nähere Beziehung.

Eine Wiederholung der Statue, ohne Kopf und Arme, wird mir von H. Bulle im Museum der evangelischen Schule in Smyrna (n° 76) nachgewiesen.**) Ich besitze leider nur flüchtige Notizen über das Stück, aus welchen hervorgeht, dass es im Rücken und merkwürdiger Weise auch auf seiner linken Seite vollständig unausgearbeitet ist; aber der Stein ist an beiden Stellen nicht roh gelassen, sondern als glatte Fläche zugehauen. Der Gesammteindruck ist erfreulicher als der des Pamfilischen Exemplares, da die Arbeit schärfer und bestimmter, die Ponderation hier richtig, die Faltengebung im Einzelnen weniger barock als dort ist. Der obere Teil der Brust scheint etwas mehr bedeckt gewesen zu sein, als an der römischen Wiederholung.

---

*) Arndt, la Glyptothèque Ny-Carlsberg pl. 57 und 58.

**) Die nebenstehenden Abbildungen nach Photographieen, die ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Paul Gaudin in Smyrna verdanke.

540. Bronzestatue eines Mädchens.

Rom, Palazzo Grazioli.

Matz-Duhn No. 1167.

Die Angaben von M-D über die Figur, die ich im Original nicht kenne, sind nach Mitteilung Amelungs richtig. Lebensgross (H. 0,76 m). Gefunden um 1864 in Rom, bei S. Maria in Cosmedin, bei Fundamentirung einer Mauer. Ohne Ergänzungen.

Das etwa vierjährige Mädchen, bekleidet mit einem bis zum Boden reichenden ärmellosen Gewand, das, an der Hüfte gegürtet, über diese nicht sichtbare Gürtung in einem tiefen Bausch herabfällt und ganz oben auf der Brust noch einmal gegürtet ist, steht ruhig auf dem r. Fuss, während der linke kaum entlastet zur Seite gesetzt ist. Es neigt vergnügt lächelnd den Kopf und blickt aufmerksam herab auf einen Gegenstand, den es in den beiden halberhobenen Händen hielt und der jetzt, bis auf einen länglichen Ansatz in der r. Hand, verloren ist. Was es war, lässt sich nicht mehr feststellen: vielleicht, wie Matz-Duhn vermuten, ein an einem Faden schwirrendes Rädchen, wozu die Bewegung von Daumen und Zeigefinger der r. Hand gut stimmen würde. Das Haar zeigt die sog. Melonenfrisur, von welcher sich vorn mehrere kleine Löckchen loslösen. Die Ohrläppchen sind durchbohrt zur Aufnahme von Schmuck. Die Augen sind jetzt hohl; sie waren ursprünglich mit edlen Steinen oder farbigem Glasfluss ausgefüllt. Aus dem nämlichen Material bestand vielleicht auch der jetzt fehlende Abschluss in der Mitte des Gürtels.

Sowohl durch das Motiv des harmlos kindlichen Spielens als in ihrer äusseren Erscheinung, dem langen, für die kleine Gestalt fast zu schweren Chiton, dem im Verhältnis zum Körper übergrossen Kopfe, erinnert die Statuette an die häufig wiederkehrenden Figuren kleiner Mädchen auf attischen Grabsteinen des 4. Jahrhunderts. Dort stehen sie bald allein und spielen mit ihren Lieblingstieren, einem Kaninchen, einem Hündchen, einer Taube, einer Gans, oder sie reichen einer Gespielin die Hand oder sie sind mit ihren Eltern in traulichem Gespräche vereint.*) Auch von Einzelfiguren dieser Art, die in ihrer Mehrzahl wohl sepulcraler Bestimmung, zum Teil aber auch als Weihgeschenke aufgestellt waren, ist aus jener Zeit eine ganze Reihe auf uns gekommen.**) Ob auch die Graziolische Figur, wie diese, noch aus vorhellenistischer Zeit stammt, muss indessen fraglich bleiben. Aus der Frisur an sich allerdings lässt sich kein entscheidendes Merkmal zur Datierung gewinnen: sie findet sich vom 5. Jahrhundert ab bis in spät-alexandrinische und römische Zeit hinein.***) Doch wird man ein Détail dieser Haartracht, die einzeln losgelösten Stirnlöckchen, wohl schwerlich schon im 4. Jahrhundert nachweisen können. Auch andere Einzelheiten, wie die ausgesprochen hohe Gürtung des Chiton-Überfalles, die Verbreiterung der Figur von dieser Gürtung abwärts, die Art, wie der Stoff als schwere, vorspringende Masse zwischen den Beinen herabfällt, scheinen dem Geschmack des 4. Jahrhunderts nicht mehr zu entsprechen. Indessen dürfen wir, da diese Neuerungen noch mit Maass und Zurückhaltung durchgeführt sind, die Statue keinesfalls allzuweit in die hellenistische Epoche hinabrücken. Ob sie Original oder Copie ist, getraue ich mir, ohne genauere Untersuchung, nach der Abbildung allein nicht zu entscheiden. Von besonderer Feinheit scheint die Arbeit der Figur allerdings nicht zu sein. Doch lässt die Anmut des Motives, die Lieblichkeit des schelmischen Kinderantlitzes die vereinzelten Härten der Ausführung nirgends in störender Weise hervortreten.

*) Vgl. z. B. Conze, attische Grabreliefs CLVI, 815; CLV, 811; CLVII, 840; CLXI, 827; CLIV, 851; CLXVII, 878; CCXXVI, 1100; CCXXXVIII, 1131.

**) Z. B. die Statue ehemals in Catajo: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 66; ferner Berlin 500; Journ. of hell. stud. V, p. 159, n° 24 (in Edinburg); dann die vier am Ilissos gefundenen Figuren im National-Museum in Athen (Kavvadias 693—696; Oesterreichische Jahreshefte IV, 1901, p. 211, Figg. 227, 228 und die Schlussvignette), die einer zugleich gefundenen Inschrift zufolge Weihgeschenke für Eileithyia waren; Berlin 505 = Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. XXXV.

***) Vgl. Arndt-Bruckmann, griech. und röm. Porträts, Text zu Taff. 419/20.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

541. Archaischer Jünglingskopf.

Rom, Vatican, Galleria geografica.

Röm. Mitt. I (1886), Taf. IV, p. 79 ff. (Koepp); dort die ältere Litteratur (hinzuzufügen: Emil Braun, Kunstmythologie, Taf. 98). Röm. Mitt. 1887, p. 106 (Studniczka). Ath. Mitt. 1890, p. 13, Anm. 1 (Graef). Helbig, Führer[2] II, 912. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, 1900 (III), Taf. I (Amelung). Sauer, das sog. Theseion, p. 223.

Museumsnummer 23. — Ergänzt: Herme, Nasenspitze, beide Ohrmuscheln. Höhe des Antiken 0,27 m (Haaransatz — Kinn 0,185 m). Feinkörniger weisser Marmor (an der r. Seite eine graue Partie); nach E. Q. Visconti und Studniczka ist es lunensischer. Das Haar war auf der kappenähnlich anschliessenden Marmorunterlage aufgemalt. — Ich habe das Original selbst noch nicht gesehen. —

Der Kopf wiederholt, in besserer Arbeit und Erhaltung, denjenigen einer bekannten ludovisischen Herme*). Ob er ursprünglich zu einer Statue gehörte oder bereits im Altertum als Herme gearbeitet war, lässt sich, wenigstens nach der Photographie, nicht mehr feststellen. Im ersteren Falle war er, wie im ludovisischen Exemplare, das offenkundig einen statuarischen Typus abkürzt, stark zur rechten Schulter und aufwärts gewendet. In welcher Action die vorauszusetzende Statue begriffen war, ist noch nicht sicher festgestellt, da an der ludovisischen Herme nur die Ansätze der Arme erhalten sind. Doch trifft die Ergänzung zu einem Diskoswerfer höchst wahrscheinlich das Richtige. Die Arme sind nach links gestreckt und die Hände packen den Diskos, den sie schleudern wollen, während der Blick über die rechte Schulter hinweggeht, das Ziel auszumessen.

*) Brunn-Bruckmann Taf. 329, Mitte; Helbig, Führer[2] II, 912.

Ebensowenig ist es bisher mit Bestimmtheit gelungen, die Kunstschule zu nennen, der diese kühne und originelle Schöpfung entstammt. Die Behandlung des Torsos an der ludovisischen Herme zeigt grosse Verwandtschaft mit derjenigen der Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes*); auch eine Einzelheit, wie das oben spitz zulaufende Schamhaar (das sich allerdings auch anderwärts, z. B. bei den Aegineten, findet), ist den Werken gemein. Der Kopf hingegen erinnert — nicht nur in der Art, wie das Haar als ungegliederte, zur Unterlage für Bemalung dienende Masse gegeben ist, sondern auch in der Linie der Stirn, der Bildung des Kinnes, der unnatürlich hohen Stellung des Ohres, der Einschnürung am Hinterkopf — lebhaft an den sog. Kladeos des olympischen Ostgiebels.**) Anderes freilich, wie die Bildung der Lider, ist sehr verschieden; ihre scharfe, der Natur widersprechende Wiedergabe am vaticanischen Kopfe wird sich aber dadurch erklären, dass derselbe ein Bronzeoriginal copiert — jedenfalls ist diese Art der Liderbildung eine Eigentümlichkeit des Bronzestiles der strengen Kunst. Ob, wie man behauptet hat, das Übergreifen des oberen Lides über das untere am äusseren Augenwinkel nur eine Freiheit des Copisten ist, die der Kunstart des Originales noch unbekannt gewesen sei — diese Frage bedarf wohl einer nochmaligen Untersuchung mit vermehrtem Materiale. Im Übrigen macht die Copie den Eindruck solider und sorgfältiger Arbeit.

*) Brunn-Bruckmann Taff. 326—328.

**) Von Werken, die bisher nicht fest localisierbar sind, ist am ehesten der sog. Pherekydes in Madrid (Arndt, griech. u. röm. Porträts, Taff. 541/42) zur Vergleichung heranzuziehen.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 541.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

542. Athletenkopf aus Perinthos.

Dresden, Albertinum.

Athen. Mitt. XVI (1891), p. 313 ff., Taf. IV u. V (Paul Herrmann). Furtwängler, Meisterwerke p. 345 ff. Derselbe, Intermezzi p. 10 f. Arndt, la Glyptothèque Ny-Carlsberg, Text zu pl. 36. Sauer, das Theseion, p. 222 ff. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum III (1900), p. 12 (Amelung). In Konstantinopel aus der Sammlung Aristarchi Beï's erworben. In Eregli am Marmarameer, dem alten Perinthos, gefunden. Der Marmor ist dem pentelischen ähnlich. Höhe des Kopfes von Scheitel — Kinn 0,27 m. Ergänzt sind *) die Lockenenden über dem mittleren Teil der Stirn, der untere Teil der Nase, der hintere Teil der r. Ohrmuschel. Bestossen waren: das l. Ohr, das Kinn, die Ränder der Augenlider, die l. Wange, die Stirn. Das Haar ist in merkwürdig ungleicher Weise behandelt: auf der rechten Seite die einzelnen gedrehten Löckchen des Ober- und Hinterkopfes viel weniger sorgfältig als an den entsprechenden Teilen links; hingegen die Haarpartie im Nacken rechts bei weitem durchgeführter und genauer. Oben auf dem Scheitel ist das Haar auf das Eingehendste ausgearbeitet. „Von Farbresten hat sich etwas Rot auf der Unterlippe erhalten. Auf die Bemalung der Augensterne deutet der ganz schwach eingeritzte Umriss der Iris, der im r. Auge deutlich erhalten ist. Im l. ist er durch die stärkere Verwitterung zerstört." Der l. Kopfnicker ist etwas mehr angespannt als der r.; der Kopf ging also ein wenig zur r. Schulter. „Auf beiden Seiten ist der Übergang der Hals- in die Schulterlinie erhalten, der rechts höher sitzt und mehr nach vorn geschoben ist als links. Die r. Schulter war also etwas gehoben und ein wenig nach vorn gewendet. Für die verlorne Statue ergiebt sich daraus, dass sie fest auf dem l. Beine stand und das r. leicht entlastet hatte, also das bekannte strenge Standschema der Figuren aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Der Kopf stammt, wie die geschwollenen sog. Pankratiastenohren beweisen, von der Statue eines Athleten."

*) Die Abbildung in den Athen. Mitt. und die Gipsabgüsse geben den Kopf vor diesen Ergänzungen, die neuerdings übrigens auch wieder abgenommen worden sind.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

Aus dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts, aus der Entstehungszeit des myronischen Diskobolen, stammt eine grössere Reihe männlicher Köpfe — meist von Jünglingen, aber auch zwei bärtige unter ihnen —, die durch gemeinsame Stilmerkmale in Zusammenhang stehen und einer Schulrichtung anzugehören scheinen *). Zu ihnen stellt sich auch der Dresdner Kopf aus Perinth. Als auffallendstes Charakteristicum teilt er mit der Mehrzahl dieser Köpfe die Eigentümlichkeit der in die Stirn hineingekämmten kurzen Löckchen. Die Augen sind schmal, die Oberlider hängen über. Der Schädel steigt nach dem Scheitel zu an; am Hinterkopf über dem Nackenhaare eine scharfe Einziehung. Die seelische Grundstimmung der Dargestellten meist eine dumpfe, blöde Verdrossenheit.

Man hat mit grossem Scharfsinn mehrfach versucht, innerhalb dieser Gruppe von Köpfen feinere Unterscheidungen anzustellen, die einzelnen Stücke auf zwei verschiedene Künstlerindividualitäten zu verteilen. Ich gestehe, dass ich diesen Untersuchungen nicht durchaus folgen kann. Haben wir es doch vor Allem nicht mit originalen Arbeiten, sondern mit Copieen römischer Zeit und zum Teil geringer Qualität zu thun, die in Einzelheiten gewiss nicht getreu ausgeführt sind. Auf so schwankender Basis aber stilistische Gebäude zu errichten, ist ein verfrühtes Beginnen. Zumal da wir zu keinem der Köpfe die zugehörige Statue mit Sicherheit kennen. Die Frage also, ob Werke des Myron oder des Pythagoras, oder ob Werke teils des einen, teils des andern, muss meines Erachtens noch unentschieden bleiben. Dass die Köpfe Myron zugehören können, halte ich, auch nachdem wir jetzt Dank Furtwänglers glücklicher Entdeckung *) den Kopf des Lancelottischen Diskobolen genau kennen, durchaus nicht für unmöglich. Denn wir dürfen die Ausdrucks- und Entwicklungsfähigkeit eines bahnbrechenden Geistes wie Myron nicht in allzuenge Grenzen bannen wollen. Wie weit aber Myrons Kunstweise von der seines grossen Zeitgenossen Pythagoras verschieden war, das ist uns, ehrlich gesprochen, trotz aller Versuche, das Rätsel zu lösen, bisher noch völlig unbekannt. Mit einiger Sicherheit kann nur soviel gesagt werden, dass unter allen hier in Betracht kommenden Künstlernamen die genannten an erster Stelle angeführt zu werden berechtigt sind. Zu Polykletischem steht die Kunstart der Köpfe in starkem Gegensatze.

Das Original des Dresdner Kopfes war, nach der Arbeit der Lider und Locken zu urteilen, höchst wahrscheinlich aus Bronze. In Marmor sind Athletenstatuen in jener Epoche überhaupt kaum ausgeführt worden.

*) Mir sind davon die folgenden Stücke genauer bekannt: 1. Florenz, Palazzo Riccardi. Brunn-Bruckmann 361. Amelung, Führer n° 210. Verwandte Köpfe, vielleicht Repliken dieses Typus, in Berlin (n° 472; Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XVIII), im Conservatorenpalast (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 476/77) und im Vatican (Loggia scoperta; Furtwängler, Meisterwerke, p. 341, Anm. 2). — 2. Jnce Blundell Hall (Furtwängler a. a. O. p. 347, Fig. 44). — 3 und 4. Zwei Köpfe der Glyptothek Ny-Carlsberg bei Kopenhagen: der eine publiciert bei Arndt, la Glyptothèque Ny-Carlsberg pl. 36, der andere noch unveröffentlicht (ebenda, Text, p. 60). — 5. Abguss eines verschollenen Originals: nackte Jünglingsstatue. Zugehörigkeit des Kopfes zum Torso ungewiss, aber nicht unwahrscheinlich. Arndt, la Glyptothèque Ny-Carlsberg, p. 61, Figg. 30—32. — 6. Kopf, der Statue des sog. Pollux im Louvre aufgesetzt und vielleicht zugehörig (Furtwängler a. a. O. p. 346, Anm. 1; derselbe, Intermezzi, p. 10). — 7. Bärtiger Kopf in Petersburg (Kieseritzky, Katalog der Ermitage, 1901, p. 27, n° 68; Furtwängler, Meisterwerke, p. 353). — 8. Der sog. Pisistratus der Villa Albani (Furtwängler a. a. O. Taf. XX; Helbig, Führer ²II, 885).

*) Bayer. Sitz.-Ber. 1900, p. 705 ff.

543. Kopf des Diomedes.

England, Privatbesitz.

Erwähnt von Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek (1900), n° 304, am Ende.

Der Kopf soll in früherer Zeit in Italien erworben worden sein. Hoch 0,27 m. Weisser, feinkörniger Marmor. Durch einen Fall oder Schlag ist er einmal in vier Teile gespalten worden. Der eine derselben umfasst den untern Teil des Gesichtes: der Bruch läuft von oberhalb des r. Ohres durch den untern Teil des r. Auges hindurch über den obern Teil der Nase, am Unterlid des l. Auges, das er nicht berührt, vorbei zur l. Schläfe, biegt hier, ohne den Bart zu berühren, senkrecht abwärts, zieht sich unterhalb des Kinnes am Halsansatz entlang und geht dann aufwärts zu seinem Ausgangspunkte hinten oberhalb des r. Ohres. Das zweite Stück begreift den untersten Teil des Hinterkopfes nebst dem ganzen Halse vorn und hinten, soweit er erhalten, und dem Barte der l. Wange; die Bruchlinie läuft hinter dem r. Ohre abwärts unter das Kinn, zieht sich an der Grenzlinie von l. Wange und Backenbart zur l. Schläfe empor, geht unterhalb des l. Ohres vorbei, läuft zuerst der Scheide von Haar und Nacken entlang und zieht sich dann zum r. Ohr aufwärts. Das dritte Stück umfasst den grössten Teil des Hinterschädels. Der Bruch läuft hinter dem r. Ohre in die Höhe, quer nach vorn gehend über den Schädel hinüber und zur l. Schläfe abwärts; von dort zieht er sich, unterhalb des r. Ohres vorbei, zuerst am Halsansatze entlang laufend, zu seinem Ausgangspunkte hinter dem r. Ohre in die Höhe. Der vierte Teil endlich besteht aus der Stirn und dem vorderen und rechten Oberschädel. Der Bruch verläuft von der Stelle hinter dem r. Ohre quer über den Schädel nach vorn zur l. Schläfe, geht unterhalb des l. untern Augenlides vorbei quer über die Nase, durch den untern Teil des r. Auges hindurch, und oberhalb des r. Ohres zu seinem Ausgangspunkt zurück. Diese vier Stücke sind wieder sorgfältig zusammengesetzt und die Fugen verstrichen worden.

Die hauptsächlichsten, jetzt ergänzten Beschädigungen haben also an der l. Schläfe, am Unterteil des r. Auges und an der Bruchstelle hinter dem r. Ohre stattgefunden. Ergänzt ist ferner der unterste Teil der Nase vorn und rechts sowie die oberste Spitze des r. Ohres. Das Haar oberhalb der Stirn hat etwas gelitten, anscheinend durch Feuchtigkeit. Im Übrigen ist der Kopf vorzüglich erhalten, die Oberfläche nicht geputzt.

Er ist neben dem Dresdner Abguss, der ein zur Zeit verschollnes Original reproduciert (Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XIV), die bestgearbeitete und treueste unter den erhaltnen Wiederholungen des Diomedes.*) Welches dieser beiden Exemplare den Vorzug verdient, lässt sich schwer sagen, da das eine nur in einem alten und vermutlich stumpf gewordnen Gipse vorliegt, der zudem ausschliesslich durch Abbildungen weiteren Kreisen bekannt ist. Die Haarbehandlung im Détail ist bei beiden Köpfen ganz die nämliche, und offenbar die des Originales: die einzelnen, dicht am Schädel anliegenden Lockensträhnen durch eingezeichnete Linien in Abteilungen gegliedert. Die feineren Linien, die an der Begrenzung der Wange zum Bart und am Nacken zum Haupthaar überleiten, sind eine Eigentümlichkeit des Bronzestiles, die der Dresdner Copist genauer beobachtet zu haben scheint. Andrerseits dürfte die Wiedergabe von Augen und Lippen an dem neuen Exemplare den Vorzug grösserer Schärfe und Bestimmtheit haben. Die vertiefte Rinne zwischen der Oberlippe und der Nase ist eine Einzelheit des bronzenen Vorbildes**), deren Beobachtung für die Exactheit der Copie ein weiteres Zeugnis ablegt.***)

---

*) Über den Wert der verschiedenen Repliken vgl. Furtwänglers eingehende Analyse: Meisterwerke p. 311 ff. Von den weiteren seither bekannt gewordnen Wiederholungen ist der Kopf im Orto botanico (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 809 und 810), wie das Münchner Exemplar, keine treue Copie, sondern eine ziemlich flüchtig ausgeführte Umsetzung in den Marmorstil. Der in den röm. Mitt. d. J. 1901, p. 37 f. erwähnte Kopf ist als Copie ebenfalls ungenau und für die Reconstruction des Originales ohne besonderen Wert. Der von Furtwängler p. 316, Anm. 2 angeführte Kopf in Madrid (von welchem Photographieen für die „Einzelaufnahmen" vorliegen) ist ein in Einzelheiten gänzlich verändertes, flau und charakterlos gearbeitetes Stück, das man mit Mühe als Replik erkennt.

**) S. Text zu Taf. 544.

***) Ob auch die Angabe der Zähne bei einem Bronzeoriginale der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts sich bereits findet, bleibt zu untersuchen.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

Beide Copieen zusammengehalten aber beweisen, dass das Münchner Exemplar *) in stilistischer Hinsicht mit Recht für eine seinem Materiale entsprechende Übertragung erklärt worden ist; dann aber auch, dass Furtwänglers Versuch **), die starke Individualisierung, die jener Copie in Stirn, Wangen und Mund gegenüber dem mehr zurückhaltenden Dresdner Gipse zu eigen ist, zu einem Teile auch dem Originale zuzuschreiben, keine Berechtigung hat: das englische Stück zeigt die gleiche maassvolle, von pathetischem Ausdrucke noch völlig freie Modellierung der Stirn, dieselben flächigen, wenig bewegten Wangen, den nämlichen einfach gezeichneten Mund wie der Abguss.

Die weiteren Fragen, wie sich der Diomedtypus zu den Köpfen des Perikles verhält und ob beide Schöpfungen mit Recht auf Kresilas zurückgeführt werden, sollen uns im Texte zu Tafel 128 dieser Publication beschäftigen.

*) Brunn-Bruckmann, Taf. 128. Furtwängler, Meisterwerke, Taff. XII und XIII.

**) Meisterwerke p. 315.

544. Kopf eines Athleten.

Liverpool, Sammlung Dr. Philip Nelson.

Journal of hell. studies 1898 (XVIII), pl. XI, p. 141 ff. (Ernest Gardener). Früher in den Sammlungen Maignac und Walton. In Bath erworben. Vermutlich aus Italien. Lebensgross (Kinn — Haaransatz 0,17 m). Parischer Marmor. Ergänzt ist nur die Nasenspitze und ein Teil der Lippen auf der rechten Seite. Neuerdings in Abgüssen verbreitet. Ich kenne das Original noch nicht aus Augenschein.

Der Kopf ist ungewöhnlich stark zur rechten Schulter gewendet, so dass die Vermutung nahe liegt, die Athletenfigur, zu der er gehörte, habe nicht das ruhige Standmotiv etwa der polykletischen Statuen gehabt, sondern sei in lebhafter Action begriffen gewesen.

In stilistischer Beziehung steht der Kopf zunächst noch allein. Es giebt kein zweites Werk, mit dem er in so unmittelbare Verbindung zu setzen wäre, dass man beide dem gleichen Meister zuweisen könnte. In der Anlage der Stirn, mit der starken Mittelfurche, in der Bildung der schmalen Augen mit den scharfgeschnittnen Lidern und der besonders deutlich betonten Thränenkarunkel, erinnert er an den Kopf des Diomedes*), den man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf Kresilas zurückführt. Auch der Kopf des sog. capitolinischen, von Furtwängler dem nämlichen Meister zugeschriebenen Amazonentypus**) ist für die Augenbildung zum Vergleich heranzuziehen. Die Anordnung und Durchbildung des Haares hingegen hat eher als an diesen „kresiläischen" Köpfen ihre Analogieen an Werken des polykletischen Kreises, wie z. B. dem Bronzekopf eines Jünglings in Neapel***); nur würde Polyklet das Vorderhaar, über der Stirn, kaum so individuell, dem Leben entsprechend, sondern regelmässiger, schematischer angeordnet haben.

*) Vgl. Tafel 543.

**) Furtwängler, Meisterwerke, Tafel XI; Text p. 291. Jahrbuch d. J. 1897, Taf. 3 = Phot. röm. Inst. 131 und 132. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 388—390 = Jahrbuch d. J. 1886, Taf. 4.

***) Brunn-Bruckmann Taf. 339.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

So stellt sich der Nelson'sche Kopf als die Schöpfung eines Meisters dar, der von den beiden genannten Kunstrichtungen Anregungen empfangen zu haben scheint, dieselben aber selbständig verarbeitet und zu einem eigenartigen Ganzen zu verschmelzen verstanden hat.

Der Kopf ist offenbar Copie eines Erzwerkes. Dies geht aus der scharfen, echt bronzemässigen Behandlung des Haupthaares und der Augen deutlich hervor, und ein Détail, die tiefe Rinne zwischen der Mitte der Oberlippe und der Nase, scheint ebenfalls eine Eigentümlichkeit der Bronzetechnik nachzuahmen*).

Nach dem Gipse und den Abbildungen zu urteilen, ist die Arbeit des Nelson'schen Kopfes von grosser Sorgfalt und Sauberkeit, und die Copie macht durchaus den Eindruck gewissenhafter Treue.

*) Den von Furtwängler, Meisterwerke p. 30, hierfür angeführten Beispielen sind die Köpfe: Brunn-Bruckmann Taf. 543 und La Glyptothèque Ny-Carlsberg, pl. 36, Mitte, anzureihen.

545. Herme des Herakles (?).

Neapel, Museo nazionale.

Fig. 1. Herme in Broadlands.

Inventar 6164. 1753 in der sog. Villa der Pisonen in Herculaneum gefunden. Comparetti e de Petra, la Villa Ercolanese, tav. XXI, 3; p. 274, n° 68. Röm. Mitt. d. J. 1889 (IV), p. 202 und 215 (Graef). Furtwängler, Meisterwerke, p. 428 ff., Fig. 65. Jahrbuch d. J. 1897, p. 81 ff. (Graef). Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, 1898, p. 57, Taf. II, 6 (O. Rossbach). Helbig, Führer[2] I, 71. A. Mahler, Polyklet und seine Schule, p. 27 f. — Ergänzt: der unterste Teil des Hermenstückes. Höhe des Ganzen, ohne diesen ergänzten Teil, 0,445 m (nach Comparetti e de Petra). Über dem linken Stirnknochen ist etwas geschmiert.

Die Herme ist Wiederholung eines Typus, von welchem ein nach Arbeit und Erhaltung geringeres Exemplar bereits auf Tafel 338 dieser Publication abgebildet worden ist. Sein polyklетischer Ursprung ist zweifellos: der Abschluss des Haares über der Stirn, die Bildung der einzelnen Locken, die grossen, weitgeöffneten Augen sind der Kunstart des Doryphoros aufs Nächste verwandt. Eine genauere Vergleichung der erhaltnen Repliken*) lässt indessen einen gewissen Fortschritt zu grösserer Freiheit in der Haarbehandlung, der Modellierung der Stirn und der Form des Gesichtsovales gegenüber jenem Hauptwerke des Meisters erkennen**).

Die Benennung Herakles hat grosse Wahrscheinlichkeit für sich; denn die gewundne, wulstartige Haarbinde findet sich besonders häufig — wie Furtwängler vermutet, als Zeichen seiner Teilnahme an den Symposien der olympischen Götter — bei Darstellungen dieses Heros. Auch versucht die Neapler Replik, die wir hier abbilden, in Einzelheiten der Züge, wie den geöffneten Lippen, den vollen, etwas brutalen

*) Aufgezählt und in ihrem Werte beurteilt von Furtwängler a. a. O., p. 429, Anm. 1.

**) Beide Typen zu identificieren (und die Hinzufügung der Binde bei allen Repliken des einen dabei als „rein äusserliches, sich aus den Umständen von selbst erklärendes Merkmal" nicht weiter in Betracht zu ziehen), wie Mahler a. a. O. will, ist schon deshalb nicht angängig, weil (nach Furtwängler p. 428 und p. 429, Anm. 1) die Maasse des Doryphoros grössere sind.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

Fig. 2. Kopf in Berlin nº 478.

Fig. 3. Kopf in Berlin nº 478.

Formen, dann durch die Verkürzung des Untergesichts, offenbar eine nähere Charakterisierung des körpergewaltigen Helden*). Damit entfernt sie sich allerdings, nach dem Zeugnis der übrigen Repliken, vom Stile ihres Originales und giebt sich als ein höchst lehrreiches Beispiel für die freie Art zu erkennen, wie im Altertum Copieen bisweilen ausgeführt worden sind. Unter diesem Gesichtspunkt — um an einem Beispiel zu zeigen, wie vorsichtig wir in der Reconstruction der Einzelformen eines Originales sein müssen, wenn sich von demselben nur eine einzige Copie erhalten hat — haben wir der Herme einen Platz in unserer Publication eingeräumt.

Die getreueste und best ausgeführte der Copieen ist anscheinend das Exemplar in Broadlands**), von dem wir leider noch keine neue Aufnahme vorlegen können***). Gegenüber der bäurischen Aufdringlichkeit der Neapler Replik hier eine vornehme, zurückhaltende Ruhe. Alle Formen gemässigter, milder, feiner. Die Ohren nicht verschwollen. Im Haar das Vorbild des bronzenen Originals offenbar treu gewahrt†).

*) Diese individuellen Züge haben anscheinend Rossbach (a. a. O.) veranlasst, in dem Neapler Kopfe das Porträt eines Diadochenfürsten zu erblicken.

**) Furtwängler, Meisterwerke, p. 431, Fig. 66.

***) Figur 1, nach einer von Furtwängler uns freundlichst zur Verfügung gestellten Photographie.

†) Man vergleiche auch für dieses Détail die Neapler Herme, um die Unzuverlässigkeit und Ungenauigkeit ihres Verfertigers zu erkennen. Die Angabe der Augenwimpern dürfte hingegen dem Bronzeoriginale zu eigen gewesen sein (s. die Doryphorosherme des Apollonios, Brunn-Bruckmann, Taf. 336).

Für weitere vergleichende Studien bilden wir hier noch die beiden Exemplare in Berlin (477 und 478) und dasjenige im Lateran (B-S 491) ab*). Die schlecht erhaltne Dresdner Replik schien eine besondere Abbildung nicht zu lohnen. Es wäre erwünscht, alle diese Wiederholungen in Gipsen nebeneinander stellen zu können.

So reizvoll und anziehend auch nach Ausweis der besseren Exemplare diese Schöpfung Polyklets gewesen sein muss, für seine Erfindungskraft legt sie kein glänzendes Zeugnis ab. Denn in formaler Beziehung bietet sie, wie wir bereits hervorgehoben haben, nichts wesentlich Neues gegenüber dem Doryphoros, und in geistiger Hinsicht lässt der Typus jeglichen Versuch einer eingehenden Charakterisierung der dargestellten Gottheit vermissen. „Wir haben einen Kopf von reiner jugendlicher Schönheit vor uns", sagt Furtwängler sehr richtig, „der (wäre die Binde nicht) ebensogut jeden andern Helden darstellen könnte". Wie ganz anders, kraftvoller und individueller, hat Myron, Polyklets älterer Zeitgenosse, das innere Wesen des Herakles darzustellen verstanden!

Die Statue, zu der dieser Kopftypus gehört, ist noch nicht bekannt. Es scheint, dass sie ein Löwenfell um die Schultern geknüpft hatte, da zwei von den Repliken (Berlin 478 und Dresden) unten wie zum Einsetzen in Gewand-

*) Die Berliner Köpfe (Figg. 2—5) nach neuen, mit gütiger Erlaubnis der Direction hergestellten Aufnahmen, die lateranensische Replik (Fig. 6) nach einer Photographie, die ich der Freundlichkeit A. Kalkmanns danke.

Fig. 4. Doppelherme in Berlin n° 477.

Fig. 5. Doppelherme in Berlin n° 477.

statuen ausgearbeitet sind*). Der Kopf ist in den Wiederholungen bald zur linken, bald zur rechten Seite gewendet. Da die beiden genannten, die nicht von Hermen stammen**), den Kopf zur Rechten gewendet zeigen, so war diese Haltung wohl auch dem Originale zu eigen. Bei Hermen, die decorativen Zwecken dienten, wird bekanntlich häufig die Kopfwendung der Originalfigur den Bedürfnissen der Aufstellung entsprechend geändert.

*) Anders Furtwängler p. 429, Anm. 1.

**) Die Repliken in Neapel, Broadlands, Berlin (477) und im Lateran sind Hermen; die ursprüngliche Verwendung des Chiaramontischen Kopfes ist ungewiss — da er zur Linken schaut, gehörte er nach Obigem wohl zu einer Herme (anders Furtwängler p. 429, Anm. 1).

Fig. 6. Herme im Lateran.

546 links. Torso eines gepanzerten Mannes.

Athen, Akropolismuseum.

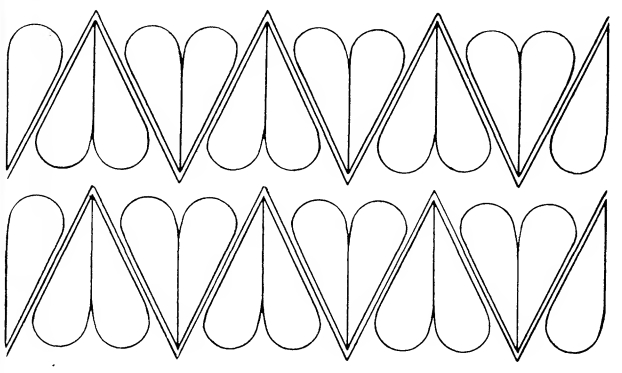
Kavvadias, catalogue des Musées d'Athènes, 1895, p. 105, n° 599. Kastriotis, κατάλογος τοῦ μουσείου τῆς 'Ακροπόλεως, 1895, p. 23, n° 599.

Gefunden (nach Kavvadias) „près du mur nord de l'Acropole en 1886". Schöner grosskörniger parischer Marmor.*) Hoch ca. 0,545 m, also kaum lebensgross.

„Die Figur stand fest auf dem r. Beine, während das l. entlastet nach vorn und zur Seite gesetzt war, und zwar ziemlich stark, wie in einer Art Ausfallstellung. Auch die l. Hüfte nimmt an dieser Bewegung Teil: sie liegt, durch die Energie der Bewegung hinaufgeschoben, höher als die r. Im Oberkörper ist eine Drehung in den Hüften nach der l. Körperseite hin beabsichtigt, aber noch nicht voll zur Anschauung gebracht; sie kommt hauptsächlich in der Biegung der Mittellinie des Körpers und in dem Vorwerfen der r. Schulter zum Ausdruck. Beide Arme nämlich sind erhoben und nach der linken Körperseite hin gestreckt, offenbar zu gemeinsamer Action verbunden. Der r. Arm war in ein grosses viereckiges Loch eingezapft; eine (auf dem Lichtdruck sichtbare) Bohrung durch den oberen Rand, welcher unten ein in den Kern des Marmors getriebenes Loch entspricht, diente wohl zur Aufnahme eines Stiftes, der den Marmorzapfen noch besonders festhielt (ähnlich wie man dies heutzutage an Gipsabgüssen beim Ansetzen getrennt geformter Gliedmassen thut). Auf dem r. Schulterblatt, dicht am obern Rande, sitzt ein schräg nach unten gerichtetes Bohrloch; zwei andere auf dem l. Schulterblatt, in einer Entfernung von 0,045 m übereinander. Ihre Bedeutung ist nicht klar; wenn sie für ein Wehrgehenk oder Köcherband gedient hätten, so würde man wohl auch auf der Brust Befestigungsspuren erwarten müssen. Des Weiteren sitzt ein kleines Bohrloch unmittelbar über dem Gliede; ein anderes, noch mit dem Marmorzapfen darin, vorn auf dem l. Oberschenkel, dicht über der jetzigen Bruchfläche, und ein weiteres, entsprechendes, ungefähr in der nämlichen Höhe, auf dem r. Oberschenkel. Der Kopf war, wie der gespannte r. Kopfnicker beweist, energisch zur l. Schulter hinübergeworfen."

*) Die folgenden thatsächlichen Angaben nach Notizen meines Freundes Paul Herrmann.

„Der Oberkörper der Figur steckt in einem Panzer, von welchem nur der untere Rand plastisch abgesetzt ist. Im Übrigen ist der Oberkörper modelliert, als ob er nackt wäre. Der obere Abschluss des Panzers war vermutlich durch Farbe angegeben. Denn es finden sich noch jetzt deutliche Spuren einer einstmaligen sehr reichen Bemalung, und zwar nicht die Farbspuren selbst, aber die eingravierten, gut erhaltenen Umrisslinien eines Ornamentes. Dieses ist an sehr auffälliger Stelle angebracht gewesen: es bedeckt die ganze Aussenseite des rechten Hinterbackens. Unmittelbar am Panzerrand setzt es an und reicht unten bis zum Bruchrand; auch greift es auf die Aussenseite des Oberschenkels über bis etwa dahin, wo dessen Fläche



nach vorn umbiegt. Auf der Vorderseite verliert es sich. Das System dieses Ornaments ist noch deutlich zu erkennen (vgl. die beistehende Skizze, nach Originalaufnahme von Paul Herrmann): Zickzacklinien, deren Zwickel mit einem einfachen Herzblatt ausgefüllt sind, reihenweise übereinander. Dasselbe Ornament findet sich auf der Höhe der rechten Schulter und greift zu einem Teil hinten auf das Schulterblatt über, verliert sich dann aber wieder nach allen Seiten und ist namentlich vorn auf der Brust nicht weitergeführt. An den entsprechenden Stellen der linken Körperseite waren derartige Spuren nicht zu constatieren; doch sind am jetzigen Aufstellungsort des Torsos diese Partieen schlecht beleuchtet, die linke Hinterbacke ausserdem sehr verwittert."

Die Zeichnung auf der r. Schulter ist als Vorritzung eines aufgemalten Panzerzierrates leicht verständlich. Grosse Schwierigkeiten hingegen bereitet die Erklärung der Ornamente

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

auf der r. Hinterbacke und dem Oberschenkel. Verzierungen solcher Art auf nackten Körperteilen sind in griechischer Plastik ohne Weiteres nicht denkbar: also sind diese Partieen als bekleidet aufzufassen. Diese Kleidung ist, da die Körperformen unter ihr sichtbar werden, jedenfalls als eine ganz eng anliegende gemeint: dadurch werden sowohl der unter dem Panzer getragene Chiton als die πτέρυγες, die dem unteren Rande des Panzers angehefteten, mit Metallplatten belegten Lederstreifen, ausgeschlossen. An knapp anschliessende Hosen aber zu denken, wie sie die Orientalen und die Bogenschützen trugen, verbietet die freie Ausarbeitung des Geschlechtsteiles, der doch unter diesen Hosen verborgen sein müsste. Seine Wiedergabe legt, im Gegensatz zu den Folgerungen, die wir aus der Ornamentation auf dem Glutaeus ziehen mussten, die Annahme nahe, der Unterleib sei nackt gewesen. Die oben erwähnten drei kleinen Bohrlöcher in dieser Gegend, deren eines noch einen Marmorstift enthält, die danach also einen Ansatz aus Marmor zu halten bestimmt waren, sind ebenfalls der Vermutung, es seien Hosen gemeint, nicht günstig.

Ich gestehe, dass ich aus diesem Dilemma keinen Ausweg weiss. Denn auch die Vermutung, die Ornamente seien eine rein decorative Zuthat, die ganze Statue sei in tektonischem Zusammenhange zu denken, welcher einen derartigen Schmuck erklärlich mache (vgl. Brunn, über tektonischen Stil I, in den bayr. Sitz.-Ber. 1883), bietet keine befriedigende Lösung der Schwierigkeit, da solche Verzierungen sonst durchgängig ornamentale Umschreibungen organischer Formen sind, auf dem Glutaeus aber Angabe von Muskeln nicht am Platze ist und die besondere Form des Ornamentes — Herzblätter in Zwickeln, nicht Ranken o. ä. — sich als Nachbildung einer Körperform nicht verstehen lässt.

Bevor über den Zweck dieser offenbar bedeutungsvollen Verzierung nicht Klarheit geschaffen sein wird, ist es nicht möglich, eine bestimmte Deutung des Torsos in Vorschlag zu bringen. Der Umstand, dass sie sich nur auf der Rückseite befindet, scheint darauf hinzuweisen, dass diese die Hauptseite für den Beschauer war. Die Bewegung der Arme, die nach der linken Körperseite hin gestreckt sind, würde am besten für einen Bogenschützen passen. Die Stellung der Beine und die Richtung des Kopfes sind ebenfalls dieser Ergänzung des Torsos günstig. Doch bleibt dabei auffällig, dass der linke Arm etwas mehr gebogen zu sein scheint, während man dies eigentlich vom rechten Arm, der die Sehne zurückzieht, erwarten müsste. Ob die weitere Deutung der Figur auf historischem oder auf mythologischem Gebiete zu suchen ist, muss dahingestellt bleiben. In der Gegend der Akropolis, wo sie zu Tage gekommen ist, sah Pausanias (I, 27, 6) Darstellungen einer Eberjagd, ungewiss ob der kalydonischen, und des Kampfes zwischen Herakles und Kyknos. Eine Beziehung des Torsos auf eine dieser Gruppen muss indessen Vermutung bleiben, da wir weder wissen, ob sie Rundwerke oder Reliefs waren, noch aus welcher Zeit sie stammten. Der Herakles der Kyknos-Darstellungen pflegt zudem mit dem Schwerte zu kämpfen.

In stilistischer Beziehung gehört der Torso in den Beginn des strengen Stiles und ist vermutlich ein Werk einheimischer Kunst. In welcher Tiefe er bei der Grabung zu Tage kam und ob er noch aus dem sog. Perserschutt stammt, darüber scheinen keine besonderen Nachrichten vorhanden zu sein. Mögen diese Zeilen die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf dieses wichtige Stück lenken und die Veranlassung geben, dass durch Abformung in Gips ein genaueres Studium bald ermöglicht werde!

546 rechts. Männlicher Torso, Rest einer Gruppe.

Athen, Akropolismuseum.

Kastriotis, Katalog des Akropolismuseums (1895), p. 21, n° 145. Ἐφημ. ἀρχ. 1883, p. 45, n° 26. Ath. Mitt. 1886, p. 193, Anm. 3 (Studniczka). Ebenda 1900, p. 386 ff., Tafel XVI, links (Delbrück).

Jedenfalls auf der Akropolis gefunden. „Parischer Marmor. Die Oberfläche ist an einigen Stellen durch Rauch geschwärzt. Das Schamhaar war durch Rauhen der Marmoroberfläche mit dem Spitzeisen angedeutet und wird gemalt gewesen sein. Stützen scheint die Figur nicht gehabt zu haben. Da kein Schopf in den Nacken herabhängt, trug sie offenbar kurzes Haar. Grösste erhaltene Höhe 0,50 m“ (Delbrück).

Die Statuette setzt das linke Bein etwas vor. Der Kopf war, nach der Spannung der Nicker zu schliessen, zur linken Schulter gewendet*). „Der rechte Arm holt hoch nach rückwärts aus, so stark, dass der Oberkörper sich nach rechts hinüberdreht, der linke greift nach vorwärts und abwärts. Auf die linke Schulter greift von hinten und unten her eine schmale rechte Hand mit dünnen, langen Fingern“ (Delbrück).

Also das Fragment einer Gruppe. Delbrück ergänzt dieselbe so, dass der Jüngling mit der linken Hand einen stürzenden Feind zu Boden drückt, der sich im Sinken an die Schulter des Gegners klammert**), während die Rechte des Siegers zum tötlichen Streiche ausholt. Auffällig bleibt bei diesem Reconstructionsversuche, dass das linke Bein straff durchgedrückt und nicht im Knie etwas gebogen ist, sowie dass der Kopf seitlich geradeaus blickt und sich nicht senkt, da man doch erwarten müsste, dass der Sieger sich zu dem gestürzten Feinde niederbeugt. Vielleicht wird weiteres Suchen im Akropolismuseum noch Fragmente ausfindig machen, die zu dieser Gruppe gehören. Studniczka erwähnt (a. a. O.) den Kopf eines bedeutend weniger als lebensgrossen Mannes, dem eine linke Hand an die Gurgel greift; diese Hand sei zweifellos die unseres Torsos. Delbrück kennt anscheinend dieses Fragment nicht, das auch Herrmann und mir in Athen nicht zu Gesicht gekommen ist; doch spricht er (p. 387) von „kleinen Resten mindestens dreier ähnlicher Gruppen des gleichen Maassstabes und Stiles unter den Fragmenten aus dem Perserschutt, die jetzt in einem der Schränke des Museums zusammengelegt sind“. Es scheine sich um Gigantenkämpfe zu handeln; „leise Stilunterschiede lassen aber ratsam erscheinen, sie nicht in einen Cyclus zusammenzufassen, sondern als vereinzelte Weihungen anzusehen.“ Es ist zu wünschen, dass alle diese Fragmente von Neuem genau untersucht, photographiert und sammt dem hier behandelten Torso abgegossen werden.

Der letztere zeichnet sich vor der Fülle und Weichheit der älteren attischen Marmorsculpturen durch knappe und strenge Behandlung des muskulösen Körpers aus. Die reizvolle Wiedergabe der weichen Oberfläche der Haut tritt zurück hinter der Darstellung des knochigen Körpergerüstes. Das ist ein Fortschritt gegen die frühere Art attischer Plastik, die durch Einflüsse aus dem Osten bedingt war. Die Figur steht den Tyrannenmördern näher als den Giebelsculpturen des alten Athenetempels. Da sie durch Rauch geschwärzt ist, wird sie noch aus dem Perserschutte stammen. Ich sehe keinen Grund, sie nicht für ein Werk attischer Kunst zu halten. Im Einzelnen sei auf den rechteckigen, der natürlichen Form noch widersprechenden Abschluss des Brustkorbes, die gesenkte Form des Beckens, die Wiedergabe des Nabels mit dem besonders hervorgehobenen Häutchen, das sich über ihm zusammenschiebt, aufmerksam gemacht. Bereits vortrefflich beobachtet ist die Verschiebung der Bauchmuskeln und das Ausweichen der Mittellinie des Körpers aus der Verticalen, die beide durch die Hebung des rechten Armes bedingt werden.

*) So P. Herrmann. Delbrücks Angabe: „der Kopf war nach rechts gedreht“ ist wohl vom Standpunkte des Beschauers aus zu verstehen.

**) Etwa wie Penthesilea an Achill auf der schönen Münchner Schale: Furtwängler-Reichhold, griech. Vasenmalerei, Taf. 6.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 546 rechts.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

547. Kopf der Hera.

Florenz, Uffizien.

Dütschke 522. Amelung 155. Overbeck, griech. Kunstmythologie, Hera, p. 79 ff.; Atlas Taf. IX, 3. Meyer in den Anmerkungen zu Winckelmanns Kunstgeschichte, ed. Eiselein, IV, p. 155, Anm. 2. Benndorf bei Kekulé, Hebe, p. 66, Anm. 4. Otfried Müller, Handbuch, § 352, Anm. 6. „Ergänzt: die Büste, Teile am Halse, Nase, Ohrenränder, viele Spitzen des Diadems und Kleinigkeiten am Haare“ (Amelung). „Der Kopf war im Halse gebrochen, ist aber richtig wieder aufgesetzt worden, wie der Verlauf der Bruchlinien hinten am Halse zeigt. Auf dem Oberkopf vor dem Wirbel sind zwei Messpunkte stehen geblieben. Die Oberfläche ist gereinigt worden. Die Höhe beträgt vom Rand der antiken Brust bis zum mittleren Zacken des Diadems 0,59 m; der Kopf ist also überlebensgross“ (Mitteilung von L. Curtius). Nach Dütschke beträgt die Gesichtslänge 0,255 m. Die Ohren trugen metallenen Schmuck.

Der Schmuck des Diadems und die hoheitsvollen, aber herben, abweisenden, unnahbaren Züge des Antlitzes lassen keinen Zweifel, dass Hera, die Königin des Himmels und strenge Hüterin ehelicher Zucht, dargestellt ist. Es giebt kaum ein zweites Bild der Göttin, das ihr inneres Wesen mit solcher Klarheit zum Ausdruck bringt. Es liegt ihm offenbar, wenn auch bisher keine weiteren Wiederholungen nachweisbar sind, die Schöpfung eines bedeutenden Künstlers zu Grunde. Der Stil weist in die Zeit der höchsten Blüte, in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts. Die Anordnung des Haares über der Stirn ist ähnlich an dem erhaltnen Kopffragmente der Nemesis von Rhamnus, die Agorakritos gebildet hatte *), während die Behandlung der Augen — mit der besonders betonten Thränenkarunkel, den scharfen, unnatürlich hängenden Lidern, der schmalen Öffnung —, dann die Bildung der Stirn und auch die Form des Mundes an den Athletenkopf der Sammlung Nelson in Liverpool **) erinnern. Auch die Athene Velletri, der Diomed, die sog. capitolinische Amazone (mit der Inschrift des Sosikles), alle drei von Furtwängler auf Kresilas zurückgeführt, zeigen in einzelnen Formen mancherlei Verwandtschaft. Diese Vergleichungen führen mit Wahrscheinlichkeit in das Bereich der attischen Kunst, der auch die Florentiner Hera angehören wird. Herabilder sind in jener Zeit in Attika äusserst selten.***) Es liegt deshalb nahe, bei unserem Kopfe an das Werk des Alkamenes zu denken, das einen Tempel an der Strasse von Athen zum Phaler schmückte.

Wie die scharfe Arbeit von Haar und Lidern und die Umränderung der Lippen beweist, die am Originale mit anderem, kostbaren Metalle eingelegt waren, ist der Kopf Kopie nach Bronze. Er war zum Einsetzen in eine Gewandstatue bestimmt. Die Arbeit ist vortrefflich und anscheinend getreu. Auf der Rückseite ist die Ausführung nachlässiger. Die Form des Diadems wird in der originalen Bronze weniger gefällig und zierlich gewesen sein.

*) Vgl. Helbig, Führer² I, 304.

**) Brunn-Bruckmann 544.

***) Vgl. Petersen, röm. Mitt. d. J. 1889, p. 69 ff. „Kaum mehr als eines ist sicher bezeugt, und dass dies kein Zufall ist, beweist der gänzliche Mangel von inschriftlichen Weihungen an Hera. . . . . Cultstätten sind für Hera in Attika nur zwei sicher bezeugt.“

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 547.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

548 oben. Votivrelief an Hermes und die Nymphen.

Berlin, kgl. Museen.

Katalog 709 A. „Pentelischer Marmor. Hoch 0,57 m, breit 0,78 m, tief 0,10 m. Die rechte obere Ecke, scheinbar antik abgeschnitten, fehlt; die Platte ist über dem Kyma leicht abgemeisselt. In Rom auf dem Quirinal gefunden.“ 1889 erworben. Arch. Anz. des Jahrb. 1890, p. 87, nº 1 (mit Abbildung). Roscher, myth. Lexikon, s. v. Nymphen, Sp. 560 und 561 (Bloch).

„Die drei Nymphen, welche mit Chiton und Himation bekleidet sind, schreiten, sich bei den Händen fassend und von Hermes geführt, in ruhigem Tanze nach links.*) Der Gott, den Petasos im Nacken, die über den linken Arm fallende Chlamys auf der rechten Schulter geheftet, hat den rechten Fuss auf den Boden aufgesetzt; den Kopf wendet er ein wenig zurück, so dass das Gesicht von vorn gesehen wird. Die rechte Hand hängt herab und erscheint jetzt leer; ursprünglich war wohl ein Kerykeion in Farbe angegeben. Hinter den Nymphen steht, nur mit dem aus einer Grotte hervorragenden Vorderteil sichtbar, Acheloos in Gestalt eines Stieres mit bärtigem Menschenkopf, über dessen Stirn ein Horn hervorwächst; in dem Haare ist eine dünne Binde angedeutet. Auf dem Rande der Grotte, oberhalb des Acheloos, sind von dem sitzenden Pan nur die Bocksbeine erhalten. Ein bärtiger Adorant in Himation, das die rechte Brust frei lässt, steht mit erhobner Rechten vor Hermes.“

Welchen Sinn hat die Vereinigung dieser Gottheiten, denen der Stifter des Votivs anbetend naht? Die Bezeichnung der drei Mädchen als Nymphen ist durch andere Weihreliefs gesichert. Sie sind die Göttinnen des physischen Wachstumes, des Gedeihens von Feld und Vieh, und darum gesellt sich ihnen Hermes, der Heerdengott, als Führer ihres Reigens. Pan aber, der flinke, ziegenfüssige, bläst dazu auf felsiger Höhe die Schalmei, und Acheloos, ihr Vater, der mächtige Herr der Gewässer, lässt murmelnde Quellen im Haine entspringen.

Was uns hier als reizvolles landschaftliches Bild entgegentritt, das rein der naiven Phantasie des schaffenden Künstlers entsprungen erscheint, hat seinen nüchternen thatsächlichen Untergrund in localen Cultverhältnissen, und es ist ein Beweis für den poetisch gestaltenden Sinn der Griechen, wie sie derartige, ursprünglich durch den Zufall gegebne Beziehungen in sinnvollen Zusammenhang zu bringen verstanden haben. Auf der athenischen Akropolis nämlich lagen die Heiligtümer des Hermes und der Chariten nicht weit entfernt von einer dem Pan geweihten Grotte und der unterhalb dieser befindlichen, Klepsydra genannten Quelle.*) Diese Nachbarschaft der Culte gab den Athenern Veranlassung zu gemeinschaftlichen Weihegaben, und auf derartige Votive an die Gottheiten der Akropolis gehen im Grunde die Darstellungen aller der zahlreichen, von den verschiedensten Orten stammenden Reliefs zurück, die den nämlichen Götterverein zeigen. Die Chariten werden dabei im Laufe der Zeit und im Wechsel der Orte durch die wesensverwandten Nymphen ersetzt, an Stelle des ursprünglichen zufälligen Cultzusammenhanges aber tritt der tiefere Sinn der Zusammengehörigkeit zeugender Naturgottheiten.

Das Berliner Relief ist eines der ältesten und schönsten Beispiele für diese Gattung von Weihreliefs. Ein anderes, an Feinheit der Arbeit ihm noch überlegenes, haben wir in dieser Publication auf Tafel 439 links bereits vorgeführt: das Votiv des Archandros, in Athen. Beiden gemeinsam ist noch die ältere tektonische Form des Votivreliefs, ohne den einfassenden antenförmigen Pilasterabschluss an den Seiten, oder vielmehr, da die Nymphen ja nicht in Tempeln, sondern in Grotten verehrt wurden, ohne die landschaftliche Andeutung einer Grotte, die den späteren Exemplaren dieser Votive zu eigen ist.**) Das Relief des Archandros ist noch etwas strenger als das Berliner Stück, das in das letzte Viertel des fünften Jahrhunderts gehören wird. Des Marmors wegen scheint es attischer Herkunft zu sein; seine Anmut hat offenbar bereits im Altertum einen Kunstfreund veranlasst, es nach Rom zu entführen.

*) Wie noch heute die Mädchen bei griechischen Reigentänzen, langsam und ernst, mit feierlichem Schritte. Man beachte, wie die Figuren sich führen: nicht Hand in Hand, sondern am Handgelenk sich fassend.

*) Furtwängler, ath. Mitt. 1878, p. 198 ff.

**) Vgl. Löwy in Arndt-Amelungs Einzelaufnahmen, zu nº 1242.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

548 unten. Votivrelief an die eleusinischen Gottheiten.

Eleusis, Museum.

Athen. Mitt. XX (1895), S. 255 ff., Taf. VI (Philios).

Gefunden in 2 Teilen, der eine (vom Beschauer aus rechte) 1885 im sog. Plutoneion zu Eleusis (erw. von Kern, Ath. Mitt. 1892, S. 128), der andere, zum Bau einer Wasserleitung verschleppte, 1894.

Das Relief ist eine Weihung an die grossen eleusinischen Gottheiten. Auf geflügeltem Throne sitzt Triptolemos, bartlos, den Mantel über Unterkörper und l. Oberarm, an den Waden die hohen Fellstiefel, wie sie auch andere Gestalten des eleusinischen Kreises tragen. Sein langes Haar, dessen Lockenfülle an den bekannten Kopf des sog. Eubuleus aus Eleusis*) erinnert, ist mit einer Binde geschmückt. Mit der Linken stützte er ein ursprünglich gemaltes, jetzt nicht mehr sichtbares Scepter auf. Die Rechte liegt auf dem Knie; vielleicht hielt sie ein Bündel Ähren, die ebenfalls durch Malerei angedeutet gewesen sein mögen. Neben dem Thron ringelt sich die heilige Schlange empor, wie so häufig die Begleiterin des Gottes.**) Vor ihm steht in majestätischer Haltung Demeter. Sie trägt den schweren dorischen Peplos mit Bausch und Überfall; über Oberkörper und Kopf hat sie den Mantel geworfen und packt ihn mit der erhobenen Linken, die das Scepter fasste. Dieses bestand aus Bronze und war unten in einem Loche befestigt, das am Reliefboden noch sichtbar ist. Ihre Rechte scheint halb gesenkt und gegen Triptolemos ausgestreckt gewesen zu sein; ob sie Etwas hielt (etwa Ähren), lässt sich nicht mehr feststellen. Das Motiv ihrer Gewandung ist uns aus andern Darstellungen bekannt*), unter welchen eine Statue in Venedig (Furtwängler, a. a. O., Taf. V) besonders hervorzuheben ist. Dieselbe zeigt den Stil der Zeit um 400, als man anfing, auf der Basis phidiasischer Formengebung sich erneutem Naturstudium zu widmen. — Hinter Triptolemos steht Kora, zwei grosse Fackeln in den Händen, bekleidet mit kurzärmligem Chiton und Himation. Dieses ist in ausserordentlich künstlichem Wurfe um den Leib geschlungen**): „von der linken Schulter, wo der eine seiner Zipfel aufliegt, läuft es über den Rücken, unter der rechten Achsel durch, überspannt dann die rechte Brust, schlingt sich unter der linken Achsel durch, abermals um den Rücken, wieder unter der rechten Achsel durch und zieht sich über die linke Brust zur linken Schulter.“ Das Haar des arg verstossenen Kopfes zeigt die sog. Melonenfrisur. Auch der Typus dieser Figur ist uns aus einer statuarischen Wiederholung bekannt: einer Figur in Florenz (Amelung, Führer n° 53; Florentiner Antiken p. 33), die aus praxitelischer Zeit stammt.

So geben die beiden weiblichen Figuren nachweisbar Werke der grossen Plastik wieder. Dass dies aber gerade die Cultbilder von Eleusis gewesen seien, wäre ein voreiliger Schluss, dessen Unrichtigkeit sich aus der Tatsache ergibt, dass auf anderen Votivreliefs aus Eleusis andere statuarische Typen sich finden. Es gab eben im heiligen Bezirke zu Eleusis zahlreiche Statuen der grossen Göttinnen, die den Votivbildnern als Vorlagen dienen konnten. Dass aber andrerseits die hier benützten Statuen überhaupt in Eleusis gestanden haben, dürfte nicht zu bezweifeln sein.

Die rechte Seite des Reliefs nehmen die Adoranten ein: die erste und dritte Figur Männer im Himation, die zweite und vierte Frauen in

*) Brunn-Bruckmann Taf. 74.

**) Der Flügel gehört natürlich zum Thron und nicht zur Schlange. Denn es ist ein rechter Flügel; gehörte er zur Schlange, jenseits derselben er erscheint, so müsste es ein linker sein. — Mit Unrecht hat man den Sitz des Triptolemos für einen Wagen erklärt, dessen Rad aus Bronze angesetzt gewesen sei. Überhaupt ist der attischen Kunst der klassischen Zeit die Vorstellung, dass Triptolemos auf einem Wagen gefahren sei, fremd. Sein Sitz, bisweilen einfacher, meist thronartig, ist manches Mal mit Rädern oder Flügeln versehen, manches Mal von Schlangen, geflügelten oder ungeflügelten, begleitet. Vgl. Furtwängler, Gemmen III, S. 208, Anm. 1. Auch die panathenaeischen Amphoren des 4. Jahrh. (z. B. Mon. d. J. X, 47) zeigen deutlich den Thron, während die gleichzeitigen unteritalischen Vasen und die eleusinischen Münzen des jüngsten Typus (z. B. Brit. Mus. Cat., Attika, pl. XX), auf denen Triptolemos als richtiger Wagenlenker aufgefasst ist, einen Wagen darstellen. Bei dem Schaleninnenbild des strengen Stils, das Furtwängler im Arch. Anz. 1891, S. 117, Fig. 12, auf Triptolemos gedeutet hat, fehlt der Anhalt zu solcher Erklärung, da die Figur nicht als Triptolemos charakterisiert ist.

*) Vgl. Furtwängler, griech. Originalstatuen in Venedig, S. 305 ff., Taf. V, und Amelung, Athen. Mitt. XIV (1899), S. 6, Anm. 1.

**) Vgl. Amelung, Florentiner Antiken p. 33.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

langem Chiton und Mantel. Die erste und zweite Figur führen je ein Kind an der Hand. Wie öfters auf späteren Votivreliefs, ist die letzte der anbetenden Figuren, ihrer Rolle zum Trotz, von vorn gebildet, in einem beinahe statuarischen Motive. Dadurch wird Abwechslung in die einförmige Reihe der Adoranten gebracht, und zugleich für das Relief ein stärkerer Abschluss erreicht, der sonst an dieser Seite wegen der Kleinheit der Figuren fehlen würde.

Das Relief gehört den Gewandmotiven nach nicht vor die Mitte des 4. Jahrhunderts, aber auch kaum in viel spätere Zeit. —

Es ist lehrreich, die beiden auf unserer Tafel vereinigten Votive zu vergleichen. Oben ein flaches Relief, eine für das Relief erfundene, organisch componirte Gruppe, die in einheitlich ruhiger Bewegung sich auf der Fläche ausbreitet und diese ganz füllt, sodass die Figur des einen Adoranten bescheiden zurücktritt und nur wie ein ornamentales Gegenstück zu den Gestalten des Pan und Acheloos erscheint. Unten ein mit starken Schatten wirkendes Hochrelief, die Figuren frei heraustretend, mit grossem Luftraum um sich, jede ihr selbstständiges Dasein führend. Wohl ist die Gruppirung, die Verteilung der Massen eine glückliche, aber doch bleibt nicht verborgen, dass bei der Auswahl der Typen nicht mehr die künstlerische Absicht allein waltete, sondern persönliche Vorliebe des frommen Weihenden für das eine oder andere der im Heiligtum aufgestellten Götterbilder.

Walther Riezler.

549. Sirenen, attische Grabstatuen.

Athen, Nationalmuseum.

Links: Kavvadias 775. Sybel 255. Milchhöfer, die Museen Athens, p. 15. Am Dipylon gefunden. Hoch 1 m. Es fehlt der grösste Teil der Flügel, die linke Hand, die Beine von unterhalb der Kniee ab (bis auf die Füsse jetzt in Gips ergänzt) und ein Teil des Schwanzgefieders. Die Plinthe ist modern. Die Hörner der Leier waren besonders angesetzt.

Die Figur hält in der Linken die Schildkrötenleier, in der Rechten das Plektron.

Rechts: Kavvadias 774. Friederichs-Wolters 1095. Bei Beiden die ältere Litteratur. Kekulé 75. Sybel 254. Milchhöfer, die Museen Athens, p. 15. Baumeister, Denkmäler s. v. Seirenen, Sp. 1644, Fig. 1701. Eine gute Aufnahme dieser Statue, direct von vorn, ist bei Merlin in Athen käuflich. — Am Dipylon gefunden. 0,83 m hoch. Pentelischer Marmor. Es fehlen die rechte Hand, die Finger der linken, die Hörner der Leier, Teile der Flügel, Unterbeine und Füsse. Die Plinthe ist modern. „Die Bohrlöcher auf dem Kopfe zeigen, dass ein Kranz aufgesetzt war. Auch an dem oberen Rande der Flügel sind Löcher; also auch da war ein Schmuck angebracht. Ferner sind auch in den Ohrläppchen Löcher für Ohrschmuck. Endlich ist ein Nagel auf den Kopf (für den Kranz) und ebenso in den linken Vorderarm (für die Leier) eingeschlagen“ (Kekulé).

Die Linke greift in die Saiten der Schildkrötenleier, die Rechte hält das Plektron. Durch das Haar geht ein breites Diadem. Jederseits fällt eine lange gedrehte Locke auf die Schultern. Die Federn an Flügeln, Schwanz und Vogelkörper waren jedenfalls durch Bemalung wiedergegeben.

Sirenen nennt der Grieche die holden Zauberwesen, halb Jungfrauen, halb Vögel, die auf hoher Uferklippe stehen und den vorübersegelnden Schiffer mit verführerischer Stimme bethören, dass er der Heimat vergisst und zu ihnen eilt, wo er Tod und Verderben findet. Oder sie sind die Töchter der nächtigen Erde und wohnen im dunklen Hades, an dessen Pforten sie mit lieblich tönendem Gesang und Leierspiel die Seelen der Lebenden in die Unterwelt hinabzulocken suchen.*) Auch mit Persephone spielen sie auf blumiger Wiese, als Hades mit raschem Gespann die Gattin zur Unterwelt entführt. Da irren sie über Meer und Erde und suchen die liebe Genossin, und herzbewegend ertönt ihre Klage nach der Verlorenen.

Aus diesen Vorstellungen heraus erklärt sich das Auftreten der Sirene auf antiken Grabmälern. Sie erscheint auf diesen entweder (wie in den beiden hier abgebildeten Statuen) als die holde Freundin des Abgeschiedenen, die ihn vergessen lassen wird, wovon er sich trennen musste — wie glücklich, wie beneidenswert die Phantasie des Griechen, den nicht das gräuliche Gespenst des Knochenmannes, sondern die liebliche Gestalt eines zarten Mädchens und süsser Gesang und Leierspiel auf dem Wege zum Grabe geleitete! —, oder sie stimmt mit lautem Ruf die Totenklage an, zerrauft ihr Haar und schlägt sich die Brust.

Die beiden athenischen Statuen haben, ähnlich wie die auf Tafel 534 abgebildeten Figuren von Sclavenmädchen, als obere Aufsätze von Grabmälern gedient. Die genauere Art ihrer ehemaligen Aufstellung lässt sich aber, wie auch bei jenen, nicht mehr nachweisen. Auf keinen Fall gehörten sie, als Pendants, zu einem Monumente. Die Figur auf der rechten Seite der Tafel scheint um ein Geringes älter zu sein: ihr Kopf erinnert im Allgemeinen in seinem Aufbau an denjenigen der Eirene des Kephisodot, während der Kopf der anderen Statue, besonders in der Bildung der spitz zulaufenden Stirn, praxitelischen Schöpfungen aus der Mitte des 4. Jahrhunderts nahesteht.

Der Ausdruck der Köpfe ist süss und voll Liebreiz, die schmalgeöffneten Augen mit den emporgezogenen Unterlidern, namentlich an dem älteren der Stücke, erinnern an aphrodisische Bildungen. Dass hier nicht von Verkörperungen der Totenklage die Rede sein kann, ist klar. Die Arbeit beider Statuen ist flott und frisch, nicht weit geführt, aber von sicherer Hand, in jedem Zuge echt attisch.

*) Vgl. zuletzt Bulle in der Strena Helbigiana p. 34 f.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

550. Statue des Poseidon, aus Melos.

Athen, Nationalmuseum.

Sybel 424. Kavvadias 235. Bull. de corr. hell. 1889, p. 498 ff., pl. III (Collignon). Einzelaufnahmen, Text zu n° 737. Furtwängler, Meisterwerke, S. 615; derselbe, Sitzungsberichte der bair. Akad. 1897, S. 418 f.; 1900, S. 714.

Hoch 2,45 m nach Kavvadias, 2,57 m nach Sybel. Parischer Marmor (Lepsius, Marmorstudien, p. 100, n° 323). 1877 in Melos, im Poseidonheiligtum am Hafen, gefunden, zusammen mit den Statuen Kavvadias 236—38. Mit der antiken Plinthe erhalten, die jetzt in eine moderne Basis eingelassen ist. Aus zwei Blöcken, deren Fuge ungefähr in der Körpermitte deutlich sichtbar ist, zusammengesetzt. Ergänzt sind die Nase, ein Teil des linken Oberschädels, der besonders angesetzt war, das Vorderteil des r. Fusses, der l. Ellenbogen und Kleinigkeiten am Gewand; auch der Dreizack und die Schweifspitze des Delphins sind modern.

Der Gott, neben dem ein Delphin in die Wogen schiesst, hält im raschen Schritte inne. Aus seinem schimmernden Palast in den Tiefen des rauschenden Meeres ist er emporgetaucht. Zürnenden Blickes überschaut er die tosende Brandung, den Dreizack fassend, ihn zu schütteln, und mit gewaltiger Stimme donnert er den empörten Winden sein „Quos ego!“ zu.

Welcher Zeit gehört diese mächtige, lebensvolle Erfindung an?

Die Art der Arbeit, der Contrast der ziemlich nüchternen und leblosen Gewandbehandlung mit der vorzüglichen und sicheren Meisselführung am Kopfe — ein Gegensatz, dem wir auch an der Jünglingsstatue von Eretria Tafel 519 begegnet sind —, dann gewisse technische Indicien, wie die Zusammenfügung der Statue aus zwei Blöcken, deren Fuge den Gewandwulst in der Mitte des Leibes durchschneidet — ein Verfahren, das an der melischen Aphrodite in gleicher Weise wiederkehrt —, machen es wahrscheinlich, dass die Statue des Poseidon in späthellenistischer Zeit, im 2.—1. Jahrh. vor Chr., gearbeitet worden ist.

Aber gehört auch die Erfindung des Typus selbst in so späte Zeit?

Wie für die Gewandmotive der Venus von Milo in überzeugender Weise in der Venus von Capua das ältere Vorbild, aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, nachgewiesen worden ist, das sie, unter Änderung der Attribute, in den Stil ihrer Zeit umsetzt*): so können wir auch für den Poseidon von Melos mit grosser Wahrscheinlichkeit das Original, auf das sein Meister zurückgriff, wiederherstellen. Ich glaube, es mit Hilfe zweier Augustusbilder zu erkennen: einer Bronzestatue aus Herculaneum in Neapel**) (Fig. 1) und der Figur rechts auf dem Relief mit der sog. Apotheose des Augustus in San Vitale zu Ravenna***) (Fig. 2). Beide Augustusbilder gehen, trotz mehrfacher Abweichungen in Einzelheiten, offenbar auf ein Vorbild zurück. Obwohl an der Neapler Bronze Blitz und Scepter ergänzt sind, an der ravennatischen Figur es unentschieden ist, ob sie Blitz oder Schwert in der Linken hält, kann kaum ein Zweifel bestehen, dass in beiden Fällen Augustus als Juppiter, als Herr des Erdkreises, aufgefasst ist. Die Verwendung des nämlichen Motives an zwei Werken, die, obwohl ungefähr gleichzeitig, doch sicher an verschiedenen Orten gefertigt worden sind (die herculanensische Bronze ist das Erzeugnis einer minderwertigen campanischen Giesserwerkstatt), macht es wahrscheinlich, dass beiden eine in augusteischer Zeit besonders bekannte ältere Statue des Zeus, beziehungsweise ein berühmtes Standbild des Augustus, das auf einen solchen Zeustypus zurückging, zu Grunde liegt. Es ist vielleicht nicht zu kühn, vermutungsweise da an das Cultbild im Tempel des Juppiter tonans in Rom zu denken, den Augustus zur Erinnerung an eine glücklich überstandene Gefahr, in welcher er während eines Gewitters in Cantabrien geschwebt hatte, im Jahre 22 vor Chr. weihte†). Dieses

*) Furtwängler, Meisterwerke, p. 628 ff.

**) Inventar 5595; Phot. Sommer 7513; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik[3] II, Fig. 154 e; Bernoulli, röm. Ikonographie II, 1, p. 34, n° 39.

***) Friederichs-Wolters 1923, wo die ältere Litteratur; Phot. Alinari 10251; Bernoulli, röm. Ikonographie II, 1, Taf. 6.

†) Franz Jacobi, Grundzüge einer Museographie der Stadt Rom zur Zeit des Kaisers Augustus, I (Speier 1884, Programm der Kgl. Studienanstalt), p. 92 f. Roscher, myth. Lexikon, s. v. Juppiter, Sp. 747 f. Die Zurückführung einer augusteischen Münze auf dieses Standbild des Leochares (Overbeck, Kunstmythologie des Zeus, p. 55; Münztafel II, n° 42. Furtwängler, Meisterwerke, p. 369, Anm. 3) halte ich für verfehlt. Der Juppiter tonans, d. h. Ζεὺς βρονταῖος, der Donnergott, kann unmöglich eine gänzlich ruhige, actionslose Figur gewesen sein.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1902.

Fig. 1.

Fig. 2.

Cultbild war ein Werk des Leochares, nach Plinius vor allen andern Statuen des Meisters berühmt. In die Zeit des Leochares, also in die Periode Alexanders des Grossen, passen aber die Gewandmotive beider Augustusbilder gut hinein. Die Venusstatuen von Capua und Arles darf man als die nächsten Parallelen heranziehen. Im ganzen Temperament aber, dem ungestümen, leicht an das Theatralische streifenden Pathos, auch im Bewegungsmotive, dem plötzlichen Einhalten im Schreiten, empfinde ich grosse Verwandtschaft zu der Statue des Apollon vom Belvedere, die man ebenfalls, meines Erachtens freilich mit bisher unzureichenden Gründen, dem Leochares hat zuschreiben wollen.

Zu diesem vorauszusetzenden älteren Zeus(?)-bilde nun, mag im Übrigen sein Künstler sein, wer er wolle, verhält sich der melische Poseidon ebenso, wie die melische Aphrodite zu jener von Capua. Das heisst: das ältere Vorbild ist im grossen Ganzen festgehalten, im Détail aber, dem Stile der jüngeren Zeit und der veränderten Bedeutung entsprechend, umgestaltet worden. Eine derartige Umarbeitung älterer Vorbilder ist in späthellenistischer Zeit auch sonst nichts Seltenes: man denke an den oben erwähnten Jüngling von Eretria (Taf. 519), die Athene vom Eubulidesmonument, den Ofellius von Delos, den borghesischen Fechter!*) Dass aber zwei Werke dieser Art gerade aus Melos stammen, ist natürlich nur Zufall: mit Ausnahme der stilistischen Verwandtschaft ihrer Vorbilder besteht keinerlei Zusammenhang zwischen beiden Statuen.

Die reconstruierende Untersuchung ist beim Poseidon allerdings erschwert, da sein älteres Original uns ja auch nur in römischen Nachbildungen vorliegt (gleich wie wenn der Typus der capuanischen Venus nur in der Victoria von Brescia erhalten wäre): aber die schlankere, rundlichere Körperbildung, das Einstemmen der linken Hand in die Hüfte und die dadurch bedingte Veränderung im Falle des Mantels sind sicher Eigentümlichkeiten des jüngeren Werkes allein. Wie weit beim Typus des Kopfes Modificationen stattgefunden haben, sind wir nicht mehr im Stande zu sagen. Wäre der Kopf der Poseidonstatue vom Körper getrennt auf uns gekommen, so würde man schwanken können, wie er zu benennen sei, ja, man würde ihn

*) Vgl. Furtwängler, Statuencopieen im Altertum I, p. 543.

vielleicht eher auf Zeus als auf Poseidon deuten. Gerade bei diesen beiden Gottheiten ist die unterscheidende Typik in jener Zeit wenig ausgebildet, und diese Unsicherheit darf um so weniger befremden, wenn unsere Vermutung, das Vorbild sei die Statue des Zeus Brontaios gewesen, also einer directen elementaren Gottheit, wie es Poseidon auch ist, das Richtige trifft. Dass aber überhaupt eine Statue des Zeus in eine solche des Poseidon umgewandelt worden ist, hat nichts Verwunderliches: begegnet uns solche Verschiebung der Typen doch auch sonst, z. B. bei Zeus und Asklepios.

Das uns erhaltene Exemplar des Poseidon war jedenfalls auf Melos ein bekanntes und beliebtes Werk. Sein Typus kehrt, mit leichten Variationen, sogar auf einem Grabrelief melischer Herkunft wieder, dessen Verfertiger offenbar von der Poseidonstatue inspiriert worden ist*).

Wenden wir zum Schlusse von diesen nüchternen kritischen Erörterungen hinweg den Blick nochmals zum Standbilde des Gottes selbst und stellen wir ihm eine andere bekannte Poseidonstatue, im Lateran, Copie vermutlich eines lysippischen Werkes**), gegenüber! Dort wildes Sturmestosen und Wogengebraus, frisches, kraftvolles Leben; hier die trübe, bleigraue Schwüle der vom Südwind kaum gestreiften Fläche, das unheimliche Schweigen des Meeres vor dem Sturm. Der landschaftlichen Stimmung, der die neuere Kunst nur durch die materiellere Wiedergabe in Farben nahe zu kommen vermag, verlieh der antike Künstler Leben in abstracter plastischer Form.

---

*) Einzelaufnahmen 737; dazu Furtwängler in den Bayr. Sitz.-Ber. 1897, p. 418, Anm. 1.

**) Brunn-Bruckmann 243.